كلمات

الرقص ، لا المشي

□ ١ □

تكثر الكتابة ، هذه الآونة ، ضد حداثة الشعر .. تماماً، كما تكثر المبالغة فيها . ومن عجب ان الذين يكتبون هم الشعراء انفسهم ، لا النقاد . للوهلة الاولى ، يخيل للقارىء ان الردة العربية وصلت إلى الشعر ايضاً ! فالمتتبع لأجهزة الإعلام العربي ، يرى بوضوح كيف عادت القصيدة التقليدية تطل براسها عبر المسموع والمرئي . ومعها ، عادت النغمة ذاتها : اتهام الحداثة . والمتتبع للمناسبات العربية ، يرى ، بوضوح ايضا ، تسلل هذه القصيدة إلى المنابر واعمدة الصحف .

اهي ، حقا ردة في الشعر ؟!

□ ٢ □

مــن حق القارىء ان يتساءل . فحين ترتد الإنظمة ، والثورات المسلحة ، يمكن للشعر ايضاً ان يرتد . غير ان المسالة ، كما نراها ، ليست في ارتداد الشعر . فالقصيدة التقليدية ، في احسن حالاتها ، تلفظ انفاسها الاخيرة . ومــا نراه ليس اكثر من انتفاضة الاحتضار . إن حتمية الحياة تحسم المعركة . اساساً ، لصالح الحداثة .

المسالة ، إذن ، هي في الحداثة ذاتها .

□ ٣ □

لا خطر على الحداثة إلا من الحداثة .

هذا الاختلاط الذي نشهده، الغياب المطلق لمعايير الشعر، انما يحدث داخل الحداثة ذاتها . وهذا هو مقتلها الأول .

بوسع اي كائن ان يهذي ، ان يسمي هذيانه شعراً . وتحت اسم الحداثة ، التي لا ضوابط لها ، يتراكم سيل من الكتابة ـ الهذيان ، متجمعاً في حوض قصيدة النثر . وتحت اسم الحداثة ، التي لا ضوابط لها ، يتراكم سيل الكتابة ـ النثر، متخذاً لنفسه هوية القصائد . نثر جميل ، ربما ! لكنه ليس بشعر . ليس بشعر ، لا لانه خارج الإيقاع ، بل لانه خارج الشعر . اعني : خارج اللغة والتكثيف والإيماء والرؤيا . اعني انه سرد . اعني انه مشيٌ ، لا رقص . والمشي ، مهما كان جميلاً ، لا يبلغ شفافية الرقص .

هكذا ، في مقتل النثر ، تتغيب الحداثة .

ولا نقع ، فيما نقرا ، سوى على جثث الشعر .

□ ٤ □

مقتل الحداثة الثاني ، هو التقليدية الجديدة .

لكان القصيدة الحديثة ، هي الاخرى ، دخلت عمود الشعر !

افتتاح بالمراة ـ الارض ، او المراة ـ الوطن ، او المراة ـ الثورة ... ثم دخولٌ في الفرض : الخبز ، او السياسة ، او الحدث ...

والإيقاع واحد ، او يكاد . لا إيقاع الوزن ، بل إيقاع النفس .

إنّ شاعراً واحداً ممتازاً ، يكفي لديوان الشعر العربي الحديث .

فلماذا ، إذن ، تتكرر النسخ ؟!

□ ٥ □

ايعني ذلك ان الحداثة وصلت طريقها المسدود ؟!

نحن ، هنا ، نقرع الجرس .

وعلى الشعراء ان ينتبهوا .

رئيس التحرير

دور العين واليد
في عملية الإبداع

حنا عبود

الحكمة القديمة
والعلم الحديث

ندرة اليازجي

الرواية السورية
في إطار علاقة التبعية

محمد الرياحي

دور العين واليد في عملية الإبداع

حنا عبود

سوف نرجىء مناقشة شبكة العلاقات القائمة بين النظام الداخلي للفنان (للشاعر) والنظام الخارجي الذي يحيط به . ونتابع الآن سيبرنيتية النظام الداخلي فنتساءل : ما الذي جعل الانسان انساناً؟ أو بشكل آخر : ما الذي جعل الانسان شاعراً من دون سائر المخلوقات ؟

كتب فريدريك انجلز في كتابة « ديالكتيك الطبيعة » الصادر عن موسكو بطبعته الانكليزية عام ١٩٥٤ في الصفحات الواقعة بين ٢٢٨ ـ ٢٤٦ ، مقالة بعنوان « الدور الذي لعبه العمل في تحويل القرد الى انسان » عزا فيها لعضو من اعضاء الجسم البشري، وهو اليد ، دورا كبيرا وخطيرا . وهذا الدور الذي لعبته اليد كان سبباً في تحويل القرد الى انسان .

والحقيقة ان كلمة « تحويل » هنا لاتؤدي المعنى الذي يريده انجلز، اذ ان ما عناه بهذه الكلمة هو ذلك التطور التدريجي الطويل الامد الذي مر بـه الانسان ، واستطاع ان ينتقل من حالة « القرد » الى حالـة « الانسان » ، فالعملية تطوريـة . وليست عملية سحرية يتحول بهـا كائن الى كائن آخر . كما ان كلمة « عمل » هنا بحاجة الـى شيء مـن الايضاح ، فالمقصود بها ذلك العمل الغائي لا العشوائي . أو بالاحرى العمل الادراكي وليس العمل الغريزي . ولا ادري ان كان كلمة « شغل » افضل في هذا المكان . المهم ان العمل هنا هو العمل المنتج لادوات الانتاج وللثروة ، وليس العمل الذي يؤمن استمرارية الحياة فقط . ومانحتاجه من هذه المقالة ينحصر فيما يلي :

١ ـ يقول انجلز ان العمل ـ بالمعنى الذي أشرنا اليه ـ ليس فقط خالق الثروة التي تهيء له الطبيعة موادها الاولية ، بل إنه « الشرط الاساسي للوجود الانساني كله » . « ان العمل خلق الانسان نفسه ».

٢ ـ ولكن كيف خلق العمل الانسان ؟ يقول انجلز انـه في العصر الثالث ، والأرجح في اواخره عـاشت سلالـة مـن القرود التي تشبه الانسان ، وهي سلالة متطورا جدا ، ظهرت في مكان ما مـن المنطقـة الاستوائية ، هي الآن في قعر المحيط الهندي . هذه القرود لـم تعـد تستخدم ايديها في السير ، فانتصبت قاماتها . وتلك هي « الخطـوة الحاسمة » في تحويل القرد الى انسـان .

٣ ـ اسند الانتصاب في القامة الى الايدي وظائف جديدة . ان عدد العظام والعضلات وتنسيقها العام واحد عند القرد وعند الانسان : لكن يد اشد الناس بدائية تقوم بمئات العمليات التي لاتستطيع يـد القرد تقليدها ؛ ان يد القرد أعجز من ان تصنع ابسط سكين حجريـة .

فاليد ليست عضو العمل فقط ، بل انها نتاجه ايضا وهكذا . صارت السمات الجديدة لليد تنتقل من جيل الى جيل .

٤ ــ اليد لاتوجد منفردة . انها جزء من جهاز عضوي متكامل شديد التعقيد . وما أصاب اليد من فائدة انعكس على الجسم بأكمله . اي ان التطور أصاب الجسد البشري بأكمله ، وان كانت اليد هي مفتاح هــذا التطور كله . فهي التي هيأت للانسان بداية سيطرته على الطبيعــة . وعملها وسع آفاقه كثيرا . وقد اثر ذلك على الحنجرة التي اضطرت الى مرافقة العمل بصوت معين اجبر اعضاء الفم نطق صوت بعد آخـر بصورة تدريجية فنشأت اللغة . وهنا يؤكد ان هــذا هــو « التفسير الوحيد الصحيح لنشأة اللغة » اي ان العمل هو اوجد اللغة

٥ ــ اليد خلقت العمل والعمل خلق اللغة ، وبالعمل واللغة تطور دماغ القرد الى دماغ انسـان . ويقدم امثلة على دور العمل ، فيشير الى ان الحصان والكلب ، اذا صاحبا الانسان فترة طويلـة يكتسبان منه بعض الاحاسيس كالمحبة والعرفان بالجميل ، ويفهمان بعض المقاطع من لغته . والببغاء تعيد الشتائم التي تعلمتها كلما استثيرت ، وتعيد كلمات التقريظ اذا اكرمت

ونستنتج من الفقرة الاخيرة ان التطور تحقق عن طريق حركات اليد بعد ان صارت حركات عمل ، وليس عن طريق الدماغ . او بالأصح ان تطور الدماغ كان نتيجة لتطور اليد التي انتجت العمل . وظهور العمل يعني ظهور المجتمع ، وهو الذي دفع الانسان الى ما هو عليه من فارق بينه وبين الحيوان .

وكان ماركس قد بين اهمية الدور الذي يلعبه العمل في تغيير الانسان في الجزء الأول من رأس المال فكتب : « ان الانسـان يحول أشياء خارجية الى اعضاء لنشاطه الخاص ، فيضيفها الى اعضاء بدنـه ، فيتضخم جسمه الطبيعي ، ... فاستخدام وسائل العمل ، الموجودة بصــورة بدائية عند بعض انواع الحيوانات ، وخلقها ، هو ما يميز تماما العمـل الانساني ، ومن هنا عرف فرانكلـين الانســـان بأنه : حيوان يصنع الأدوات » ، كما كتب : « ان الانسان من اجل أن يمتلك جوهر الطبيعة بما يلائم حياته ، يحرك قوى الطبيعة المتعلقة بجسمه : اليدين والساقين

والرأس والأصابع ، وهو بفعله في الطبيعة عن طريق هذه الحركات ، يحوّل الطبيعة ، ويحول ذاته في الوقت نفسه » .

★ ★ ★

هذا التشديد الذي وجدناه عند انجلز وماركس ، فيما يتعلق بالنتاجية الانسان المتميزة ، على الدور الخلاق الذي لعبه العمل ، صار منطلقا لجميع الماركسيين العاملين ليس فقط في الميادين الاقتصادية والفلسفية ، بل العاملين في الميادين الأدبية ايضا . فروجيه غارودي في اطروحته الفلسفية « النظرية المادية في المعرفة » (ترجمة ابراهيم قريط منشورات دار دمشق) يعتمد اعتمادا كاملا على ما قدمه انجلز وماركس من ضوء في هذا المجال . فهو يتبع انجلز في كل حججه التي جاء بها : اليد ـ العمل ـ صنع الأدوات ـ تطور جهاز الجسم كله ـ تطور أدوات النطق فظهور اللغة ، تطور الدماغ ، ظهور المجتمعات ، تقدم الانسان وتمايزه من بقية الحيوانات . وينتهي الى أن « الفكر والكلام هي مرة واحدة منتجا العمل وشرطاه الضروريان » .

أما جورج طومسون (الماركسية والشعر ، ترجمة ميشال سليمان ، دار القلم ، بيروت) فانه يربط بين الشعر وأصل الانسان . ومع أنه يقول : « نحن ما زلنا جد بعيدين عن معرفة ظاهرة وجود الانسان » فانه يرجع الى ما قاله انجلز ، ويشرحه بطريقته الخاصة ، فيميز بين الحيوانات الثدية والحيوانات الفقارية ، ويرى ان الحيوانات ذوات الاثداء قادرة على الانتصاب على قائمتين ، مما ادى الى استخدام اليد استخداما ينتج عنه عمل يختلف عن العمل الذي كانت تمارسه من قبل . والعمل هذا يقوم بصقل اعضاء الحركة في الدماغ (اي المراكز الحركية)

وحتى يفسر سبب انتصاب القامة عند الانسان ، يأخذ بالافتراض القائل ان الحيوانات السابقة كانت تعيش في الغابات ، ولكن زوال هذه الغابات (؟) أدى الى تقسيم العمل بين الايدي والأرجل تقسيما جديدا ،

ففقدت اصابع الارجل قدرتها على القبض . والقيت على عاتق اليد مهمات جديدة ، مما جعل الدماغ يواجه مسائل جديدة ايضا ، فتطور وارتقى . ويعتبر المؤلف ان هذه المرحلة هي المرحلة الحاسمة في حياة البشرية ، ويقصد مرحلة استخدام الأدوات وانتاجها معا (يمكن الاطلاع على راي المؤلف الذي يكرر فيه ما قاله انجلز في الكتاب المذكور ص ١٣ ــ ١٤) ويعود بتفسير الشعر ونشأته الى هذه المرحلة ، حيث يرى ان الشعر بدا من السحر الذي يصفه بانه تكنيك وهمي يستر نواقص التكنيك الحقيقي ، اي محاولة وهمية للسيطرة على قوى الطبيعة التي لم يتمكن الانسان بعد من السيطرة عليها .

ويكرر القصة ذاتها ارنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » (ص ١٩ طبعة دار الحقيقة بيروت) فيقول : « إن الكائن السابق للانسان ، والذي اصبح فيما بعد انسانا ، كان قابلا لمثل هذا التطور ، لان له عضوا خاصا هو اليد التي كان يستطيع ان يتناول بها الأشياء ويمسكها ، فاليد هي العضو الاساسي للحضارة ، وهي المعلمة الأولى للأنسنة ، وليس معنى ذلك أن اليد وحدها هي التي صنعت الإنسان : فالطبيعة ، وبخاصة الطبيعة العضوية ، لا تتضمن مثل هذه العلاقات البسيطة الوحيدة الجانب بين السبب والنتيجة » .

* * *

تابعت موضوع اليد في اكثر من تسعة كتب في الانتروبولوجيا والاثنوغرافيا والبيولوجيا ، وجميعها من الكتب الحديثة ، فأقدمها ظهر عام ١٩٧٧ . ورايت من الضروري توضيح بعض النقاط عند طومسون وفيشر ، التي قد يفهم منها اشياء لا تنسجم والدور الذي لعبته اليد .

١ ــ ليس صحيحا ان الغابات قد زالت ، كما يرى ، أو كما يفترض طومسون . ان الغابات « اكتظت » بسكانها الاحياء ، مما جعل استمرار

الحياة فيها مهدداً نظراً للتطاحن الشديد بين تلك الأحياء . والغابات اكثر الاماكن ملاءمة للحياة ، حيث تتوفر فيها المواد الغذائية النباتية . ولكن الاكتظاظ ادى الى التطاحن وتهديد الاحياء ، مما حدا ببعض انواع هذه الأحياء الى هجر الغابات نحو مناطق اقل خطورة ؛ اي ليس فيها كثافة شجرية . وهذه الهجرة ضرورية جدا لتطوير الانسان ، فقد اضطرت الأحياء في هذه المنطقة الى الانتصاب ومواجهة الخصوم ، واستخدام اليد .

٢ ـ السلالة التي قطنت السهول كانت سلالة خصبة ، فمعظم السلالات الحيوانية الأخرى لها فصول للتوالد والتكاثر أما هذه السلالة فتتوالد في كل فصول السنة ؛ ومن هنا كان المرجح ان خروجها من الغابات الى السهول كان بسبب تطاحنها مع بعضها بالاضافة الى تطاحنها مع غيرها . ونعتقد انه لولا هذا النزوح لما توفرت الظروف التي ساعدت على التحويل ، وانتقال الاسلاف المتخلفة ؛ الى الأخلاف المتقدمة .

٣ ـ اليد تأتمر بأوامر المراكز الدماغية (وهي موجودة على جانبي شق رولاندو) . ولا اظن الحديث مجديا عن اليد ما لم نبين ما اصاب الدماغ من تطور نتيجة الانتصاب في القامة والعيش في منطقة اشبه بالعراء . ان الظروف الجديدة احاطت السلالة القاطنة بقلق دائم . لم تعد هناك اشجار عالية يتسلقها الكائن اطمئنانا على نفسه . هناك عراء، او شبه عراء ، اي مهمات جديدة ، ومواجهة جديدة تعتبر حافزا كبيرا للجملة العصبية . واغلب الابحاث تعتقد أن هذه المرحلة شهدت تطورا ملحوظا في الدماغ ، حيث طفق الفص الجبهي ينمو اكثر فأكثر ، وتمايزت اكثر فأكثر مراكز السيطرة الدماغية ، وظهر نوع من التفكير التركيبي الراقي ، الذي اتاح لليد مزيدا من التحكم في الحركة والاتقان. ان اليد مرتبطة كل الارتباط بالتقدم الذي احرزته المراكز العصبية في الدماغ ، هذا التقدم الذي كان ثمرة الظروف الجديدة .

٤ ــ اهمل كل من واطسون وفيشر المعنى الذي قصده انجلز من كلمة « عمل » ، والذي شرحناه في بداية هذا البحث . وسوف نرى فيما بعد الانماط الأولية في التجمع البشري .

* * *

الآن ننتقل الى الحديث عن الاهمية الكبيرة التي تشغلها العين واليد في الابداع الأدبي والفني .

إن اليد هي الأداة الكبرى التي تشكل صلة الوصل بين الدماغ والعالم الخارجي . وحتى تكون اكثر دقة نقول : إن العالم الخارجي ينعكس في الدماغ عن طريق الحواس ، وعلى الأخص النظر والسمع . أما الثقافة الهضمية ، فعلى الرغم من اهميتها الكبرى في وجود الانسان، وعلى الرغم من المعارف التي تقدمها له ، فاننا سننحيها جانبا الآن حتى لانسلك مسارب متشعبة . ومثلها ايضا الثقافة الشبقية . وتنحية هاتين الناحيتين لا تؤثر ابدا على ما نحن بصدده ، لان ما سنعتمد عليه يغني عن التعريج على هاتين الناحيتين ، وعلى غيرهما من النواحي ايضا، في الميدان الذي ننوي معالجته . كما اوليناهما شيئا من الاهتمام .

قلنا ان العالم الخارجي ينعكس في الدماغ عن طريق الحواس ، وعلى الأخص النظر والسمع . وتأتي اليد لتكون الترجمان بين الدماغ وهذا العالم ، واستطاع اللسان ، الذي تأخر عمله عن اليد قليلا ، كما يدعي اكثر الباحثين ، ان يكون ترجمانا ، واي ترجمان بين الدماغ ، النظام الداخلي والنظام الخارجي .

وعلى الرغم من انه لا يجوز التقسيم والتفريق بين الاعضاء ، الا ان الصلة كانت ، وما زالت وثيقة بين العين واليد ، وبين الاذن واللسان ، بحيث أن العين تعتبر مرشدا لليد ، مثلما تعتبر الاذن معلمة للسان . ولكن هذا لا يعني قطع الصلة بين الاذن والعين ، بل ان لهما عملا متداخلا جدا . وكذلك بين اللسان واليد .

تقترب العين من المحيط الخارجي امتدادات واسعة. والامتدادات الواسعة تعني التنوع في الاشكال، والتنوع في الاشكال التي هي الأخرى تنحصر ضمن الأبعاد الثلاثة، يؤدي الى اعمال الدماغ في المقارنة بين المنظورات من جهة، والمفاضلة من جهة ثانية. وبالتدريج يمكن ان تقدم العين للدماغ كثرة كبيرة من المواد البصرية، فيحتفظ الدماغ بالصور التي نقلتها العين. وتبدأ، بعد ان تتكدس ذخيرة كبيرة في الدماغ، عملية قياس بين الصورة الجديدة والصورة القديمة التي تختلف عنها قليلا، فاذا حلت صورة جديدة اخرى، فان الدماغ يستحضر الصورتين السابقتين ويقيس فيما بينها.

عملية القياس هذه هي التي ادخلت القيم الى العالم. العالم لا قيمة فيه. الاشياء لا تعرف القيم. الدماغ بعمله هذا اصدر احكامه ووضع مقاييسه. فوضع قبل كل شيء القيم النفعية. واعتقد ان الاشجار والحيوانات كانت من اوائل الاشياء التي اضفى عليها الدماغ قيمة فهي مصادر قوته ووجوده. و « عبادة الطبيعة » كانت – كما نظن – أولى العبادات التي تحولت الآن الى موضوع جمالي هو « حب الطبيعة ». وحركة الطبيعة من نبات وحيوان كانت مصدر جميع الميثولوجيات التي ظهرت في التاريخ القديم.

ومن الطبيعي جدا ان تتغير الاحكام والمقاييس من زمن الى زمن فعملية التفاعل التي تتم في الدماغ، لاتبقي على الدماغ في حالة من الثبات الدائم، مما يجعل المقاييس تتغير وتتبدل. وهكذا فالانتقال من النبات « عبادة الطبيعة » الى الحيوان (الطوطم) الى الميثولوجيا يشكل قانونا اساسيا عرفته جميع المجتمعات البشرية في كل اصقاع الارض.

عمل العين هذا هيأ للدماغ سلسلة مترابطة وكبيرة جدا من المعلومات المختزنة. وبذلك صار الدماغ « عارفا »، حصل على معرفة. ومن أهم

انواع المعرفة الجمالية التي قدمتها العين للدماغ الابعاد الثلاثة والعلاقة بينهما .

هنا يأتي الدور الجمالي لليد . لقد بات الدماغ مستودع معلومات. هذه المعلومات ليست عشوائية ، بل تقوم فيما بينها روابط كثيرة ، متداخلة او متلاصقة . وحسب الأوامر الدماغية تقوم اليد بتجسيد المعلومات . لقد تحولت اليد من اداة غريزية الى اداة عقلية . واول الأشكال الجمالية التي عثر عليها المنقبون كانت تلك الرسوم التي نقشت على جدران « كهف الاخوات الثلاث » في اسبانيا . لقد غدا الانسان « جماليا » .

وربما يتساءل المرء : لماذا اذن يقوم الأعمى اليوم بمباراة المبصرين في القيم الفنية ؟ لماذا يبذ ابن برد ـ مثلا ـ معاصريه ؟

السبب ان المعلومات الجمالية هذه ليست مستقلة ، انها تنتقل الى اللغة . فبعد ظهور اللغة تتحول الى ذاكرة عظيمة جدا تحتفظ بكل جماليات الانسان ، وبكل الاسهامات التي تقدمها اعضاء البدن . واذا كنا قد اشرنا من قبل الى ان الموروثات تتميز بشيء اسمه ثبات النوع ، فاننا نشير الان الى ان اللغة تحتفظ بكل تجارب الاجناس التي تتكلم هذه اللغة . ولولا اللغة لكان على الانسان ان يعيد تجارب اجداده كلها، من أولها . بمعنى آخر لولا اللغة لما حقق الانسان اي ارتقاء نحو انسانيته. لكن هذا سيأتي في الحديث عن الاذن واللسان .

والقفزة الكبيرة التي تحققت في مجال العين ـ اليد ، هي الذاكرة والتخيل . إن احلام الأعمى بالولادة تختلف كل الاختلاف عن احلام المبصرين . إنها احلام صوتية . اما احلام المبصرين فانها استعادة للمعلومات التي نقلتها العين ، وتجسيد لما يقوم الدماغ بتركيبه تركيبا جديدا . إن اول صورة شعرية ارتسمت هي تلك الصورة التي ركبها الدماغ من عدة معلومات بصرية . وهذه الصورة المركبة هي اول

« ابداع » في العالم . وكثيرا ما نسخر من انفسنا الآن عندما نحاول الاهتداء الى تحديد للابداع غير ماسبق فلا نفلح . إنه اول شكل تجسيدي للابداع . فالتركيب هو السمة الاولى التي تتجلى في شكل الابداع الأدبي .

الا ان الدور الكبير الذي لعبته العين ، وهو دور لم يفقه اي دور آخر لعضو آخر ، كان ما يمكن ان نسميه « الذاكرة الارتباطية » ، وهي اساس النظام السيبرنيتي في الجسم إن العين لاتكتفي بأن تعكس الصور في الدماغ ؛ بل إنها تجعل الدماغ مضطرا الى ربط هذه الصور مع بعضها . ان العين تسطر للدماغ أشطر القصيدة ؛ وعلى الدماغ ان يكمل مبدأ العمل . وقيام العين بهذا الدور جعل الدماغ الانساني « ذكيا » ، وهذا ما لم يتوفر في اي عين لاي كائن آخر . فالنسر الذي يتمتع ببصر حديد ، وتصل زاوية الرؤية لديه ١٨٠ْ ، كالانسان تماما ، الا انه . نظرا لتحليقه البعيد في الاجواء ، يرى منطقة واسعة لا تجعله يربط فيما بينها ، ثم ان اهتمامه الاول بالفريسة لم يترك مجالا للعين حتى تقوم بما قامت به عين الانسان . وبالمثل فان عين الذئب ترى الاشياء بزاوية واسعة جدا ، « لكن البحث عن الفريسة » يختلف كل الاختلاف عن « الحذر من كل شيء » فالاول احادي جدا ، ادى الى ظهور ذاكرة احادية ، والثاني شمولي جدا ادى الى قيام « ذاكرة ارتباطية » .

والذاكرة الارتباطية لا تلعب فقط دورا في النظام السيبرنيتي،بحيث تجعل الدماغ يقوم بعمل شمولي ، بل ايضا تعتبر الاساس الأول لقيام « القصيدة » التي اعقبت « الشعر » . ولو قارنا الان بين قصيدة وقصيدة للاحظنا ان هذه تتمتع بذاكرة ارتباطية وتلك لا تتمتع بهذه الذاكرة . ولولا هذا النوع من الذاكرة لبقي الشعر شعرا ولما تحول الى قصيدة ، وظلت القصيدة قصيدة ولم تتحول الى ملحمة ، ولاستمرت الملحمة ملحمة ولم تتحول الى انواع ادبية اخرى

ولكن لنترك الآن هذه الذاكرة ودورها الكبير ولنعد الى العين . انها بتقديمها مختلف الاشكال ، وهي اشكال لا متناهية على وجه الأرض ، جعلت للشكل قيمة ، بل جعلت هذا الشكل الدليل الاول للمعرفة . ان الانسان ، الذي لم يكن في جعبته من الاسماء ما يقابل الأشكال ، كان يهتدي الى الاشياء باشكالها ، فشكل الديك يريحه ، في حين شكل الصقر او النسر يدب الرعب فيه . وهكذا قدمت العين الأشكال للدماغ ، فقام بتصنيفها ، واصدار الأوامر الخاصة بكل شكل ، حتى تتهيأ الاعضاء إما للقنص ، او للهرب ... وهكذا .

لعب الشكل دورا كبيرا ايضا ، فكان نافذة القيم الجمالية . ونعتقد انه هو الذي حقق القفزة من النفعي الى الجمالي ، من الحيواني الى الانساني . الشكل هو الذي خلق حاسة الجمال . كان الانسان يصطاد ويطارد كثيرا من الحيوانات النافعة جدا له . وكان يهرب من حيوانات مفترسة ضارة جدا به . ومع ذلك كان يكره القندس على ضعفه ، ويعجب بالاسد على ضراوته . وبالتدريج انتقلت الأشكال الى رموز واشارات . والشكل ، بهذا المعنى ، لغة كاملة كما سوف نرى بعد قليل .

لعب الشكل الدور الأول في الانتقال من النفعي الى الجمالي . ويكفي ان ننظر في تاريخ السكن واللباس فقط ، لنعرف مدى التطوير الذي لعبه الشكل ، وكيف انه هدى الانسان الى النسب الجمالية ، وارشده الى تعديل مجموعة من الاشكال في شكل واحد يرضي حسه الجمالي . وعن طريق الأبعاد الثلاثة التي قدمتها العين يمكن بناء ما لا حصر له من الأشكال .

بتقديم العين للمعلومات البصرية صار الدماغ مضطرا للمحاكمة والاستنتاج والتعديل والتغيير . كان بادىء الامر يأخذ الاشكال كما هي ، من دون اجراء اي تغيير او تبديل في اي مستوى من مستويات الشكل . كان الشكل لغة . وهذا ما قامت به اليد ، قبل أنفجار الثورة اللفوية

في اللسان . يكفي ان تقدم اليد بضع اشارات حتى يعرف المشاهدون ماذا تعني . وقد روت لنا كتب الانتروبولوجيا العامة أن الناس كانت تفرق بين حيوان وآخر بمجرد تقديم بعض الاشارات . ثم صارت اليد تشير الى شكل واحد يدل على سمة مميزة للحيوان ، فيعرف هذا الحيوان من اشارة واحدة . وهذه الاشارة « الدالة المختصرة » اساس الشعر والادب . فالشعر لا يقدم جميع اشكال الشيء الذي يريد ابرازه بل يختصر الطريق ، فيقدم دلالة مختصرة جدا . ومن هنا يمكن القول ان اليد لعبت دورا بارزا عندما طفقت تختصر الاشكال ، فقد قدمت الأساس للغة الشعرية التي جاءت فيما بعد . لقد قامت اللغة الشعرية بترجمة حركة اليد المختصرة ، واعتمدت على الاشكال المتنوعة ، ولا عجب في ذلك لانها هي نفسها شكل . ومع ذلك فان اللغة حتى يومنا هذا تظل قاصرة في كثير من الامور ، مما يضطرنا الى جعل اليد ترافقها في تقديم اشارات معبرة لمساعدتها في الاداء .

الا ان دور اليد لا ينحصر في الانصياع لأوامر الدماغ فقط ، بل انها ترود آفاقا جديدة كل الجدة ، يدفعها الى ذلك التباين بين المستويين الذهني والعملي . فعندما لا تستطيع ، مثلا ، تنفيذ الأوامر الدماغية بالدقة المطلوبة ، يستفيد الدماغ من الاشكال التي لم تتقنها اليد ، ويستخلص منها أشكالا كثيرة . صحيح ان عمل اليد مكاني ، ولكن عملها في هذا المكاني المتعدد والمتشابك سوف يجعلها اداة نافعة في التشكيلات الشكلية . ان اليد لم تعد مقتصرة على كونها آلة او اداة ، بل صارت مصدرا جماليا . فاثناء اقامة البيوت ، او تفصيل الثياب ، كانت اليد تكشف عن اشكال لا حد لها . ولو عدنا الى المجتمعات القديمة وتابعنا تطور اي اداة من الأدوات التي كانت تصنعها اليد بناء على الاوامر الدماغية ، لوجدنا ان تنفيذ اليد اول الأمر كان بسيطا فجا ، وان كان يلبي الحاجة ويقدم المنفعة . والعصا التي تعتبر اول اداة بشرية تقريبا ، لم تكن سوى قطعة من الخشب او الحجارة غير مصقولة ، لا من جهة القبضة ولا من الجهة المقابلة . وكانت تقدم المنفعة وتلبي الحاجة بشكلها

هذا . لكن اليد عملت فيها تشذيبا وتقويما ؛ وصارت القبضة صقيلة ، وفيها بعض الانثناءات والانحناءات التي تلائم الكف بأصابعه الخمسة ؛ كما صارت الجهة المقابلة لهذا الطرف ، عبارة عن انتفاخ مغزلي الشكل، فصارت العصا هراوة . ثم صار هذا الطرف كتلة دائرية فصارت العصا مطرقة ؛ ثم صار هذا الطرف ينتهي بنتوءين مدببين ، فصارت العصا فأسا ، ثم صار النتوءان شفرتين فصارت العصا بلطة . لو ان الدماغ كان يعمل وحده ، دون سائر اعضاء الجسم لحققت اليد تلك الاشكال دفعة واحدة . إن اليد اضافت من غنى الاشكال ما جعل الدماغ يعمل اكثر فاكثر على الاستفادة من الاشكال التي تقدمها له العين . وسارت الأبعاد الثلاثة تتكشف عن اشكال جديدة كالمنحني والمقعر والمجوف والمحدب والناتىء والمكسر ... الخ وهذه الاشكال لا توجد تماما في الطبيعة . إن استخدامها منبثق من الاستفادة من الابعاد الثلاثة التي قدمتها العين وهي الطول والعرض والارتفاع . وبهذا تحدد المكان والحجم ، وبالمقابل برز النقيض الضدي من الخلاء والتلاشي .

بعد أن قدمت العين تلك الكمية الهائلة من الاشكال ، استطاعت اليد ان تبدع . ومن اهم ابداعاتها الشعرية « البيت » او « المنزل » حتى لا يظن القارىء أن البيت الذي ابدعته اليد هو البيت الشعري . إن الخطوة الشعرية الرومانسية الكبيرة التي قدمتها اليد هي تصنيعها للكهف . لقد صنعت كهفا جديدا . انه البيت. والانتقال من الكهف الى البيت ظل يحافظ على المعنى الاولي للسكن وهو « الرحم » . فما البيت سوى الرحم الذي قدمته اليد للانسان فيجد فيه الامن والطمأنينة . وقام البيت ، هو الاخر ، بدور كبير في تثبيت الجماعات واقامة علاقات اجتماعية . ولم يقم البيت في تثبيت الجماعة فقط ، بل عمل على خلق عاطفة التشبث بهذا البيت . انه الوطن الاول . وما قصائدنا الوطنية اليوم سوى صورة مضخمة عن البيت القديم ، بل ان بعض القصائد لا تستطيع ان تفهم الوطنية الا من خلال البيت . فالبيت هو الحافظ الاكبر لصور النشأة الاولى . انه الطفولة مع كل

ما تستثيره من أحلام وشجون . انه النظر الى الخلف بحنان . انه دائما موضوع رجعي ، فمن النادر اليوم أن تقرأ قصيدة عـن بيت تستخدم صيغة الحاضر ، ان البيت يمثل الزمن الماضي .. زمن الزهـوة ... زمن الاحلام والطفولة بكل ما فيها ... انه الوطن بلغة اليوم .

باقامة البيت فجرت اليد ينبوعا عاطفيا . والينبوع العاطفي يضفي نظرة جمالية خاصة . انه لم يعد ينظر الى الاشكال نظرة مجردة ، بـل ينظر اليها من حيث الحيازة والقرب من صميمية الذات ، فهذا الشكل رائع ، لا لانه رائع بذاته ، بل لانه مرتبط بي أنا .

وهكذانجد أن الجانب العاطفي شارك الجانب الجمالي للاشـكال مرحلة طويلة ، ثم اخضعه لنفسه ، وسيطر عليه ، وكيفه بحسب نزوعاته ورغائبه . وهذا يعني تهديم الجدار القائم بين الذاتي والموضوعي .

ومما قوّى الجانب العاطفي وجود الاب والام والاخوة في البيت . واذا نحينا الان الادعاء الفرويدي عن الاب ، نرى ان البيت يمثل الامان .. بل يمثل الوجود والاستمرارية . وقد ظل الامر على هذا الشكل حتـى يومنا الحاضر . ان فقدان البيت يعني شيئا واحدا ، هو فقدان الهوية ، فقدان الوجود ، فقدان الاستمرارية . ان اي كتاب يشتمل على المبادىء العامة للانتروبولوجيا يقدم لنا المعلومات الاولية للبيوت القديمة . فقـد كان موقعها محصنا ضد غارات الوحوش البرية والآدمية ، وكانت مدعمة ومجهزة بوسائل الدفاع وأسباب الحياة . وعندما كان الفرد يتعرض لملاحقة الوحوش ، كان أول شيء يخطر على ذهنه هو العودة الى البيت . والان بعد ملايين السنين ، ننظر في شعر الغربة ، فنلمس تلك المشاعر الاولية التي تنتاب الفرد عند ابتعاده عن البيت .

والاغتراب أشد العواطف عمقا في الشعر ، ومازال الاحساس الاولي بالاغتراب مبثوثا ، بهذا الشكل او ذاك ، في شعرنا الحديث والمعاصر .

وبالتالي فان الثنائية الضدية الاغتراب ــ الالفة خلقت وترا شعريا عميق النبــرة والنغـم .

لم يقتصر البيت على تفجير هذه المعاني وغيرها في النفس ، بـل ان شكل البيت كان الشكل الاول الذي بني عليه تماما البيت الشعري . فالاخير مرتب ومنسق حسب ترتيب الاول وتنسيقـه . والمتتبع للتطورات والتغيرات التي طرات على بيت الشعر سوف يرى انها كانت قد حدثت في البيت السكن ، واخذت دورها في حياة الافراد قبل ان تنعكس في بيت الشعر . وهذا ما يبيح لنا ان نستنتج ان اليد ، وليس غيرها من الاعضاء ، قامت ببناء البيت الشعري وترتيبه ، عندما قامت ببناء بيت الســكن وترتيبه . ولكن لا نريد ان يعتقد القارىء اننا نقتصر على ربط تطـور بيت الشعر بتطور بيت السكن ، فثمة الكثير من المؤثرات التي قامت بدفع بيت الشعر الى تشكيلات عديدة وجديدة ، ونشير اشارة فقط الى ما احدثه الايقاع والنغم في تطوير البيت الشعري .

ومع ان الانسـان قام بصنع الكثير من الادوات ، الا ان اي اداة من تلك الادوات لم تسهم في الابداع الشعري . ان الاثر الاكبر الذي قدمته اليد ، والذي كان له ركن وطيد في الابداع الشعري هـو البيت فقـط . واليوم تنتج ايدينا ما لا يعد ولا يحصى من الادوات والمواد الاستهلاكية ، وقد غزتنا هذه الادوات والوسائل ، فملأت شوارعنا ، ودوت في اجوائنا . وعرشت على سطوحنا ، ودخلت كل زوايا بيوتنا ، وهجعت في جيوبنـا وعلى آذاننا وعيوننا ، واستقرت قرب مخادعنا ... ومع ذلك مازال الشعر في هذه الايام كشعر تلك الايام لا يوليها ادنى اعتبار ، ولا تشترك في صوغ بيت واحد من الشعر . ويحق للمرء ان يطرح كثيرا من الاسئلة حول هذه النقطة بالذات ، بحثا عن الاساس الشعري الواحد الـذي لم يتغير منذ اقدم العصور .

اما فيما يتعلق بمنتوجات اليد من الثياب ، فأكثر ما ورد في الشعر هو المنديل والمعطف والوشاح والرداء (الفستان) ؛ ومن الزينة نجـد

الخاتم يلعب دورا بارزا ، وكذلك العقد والزنار والاسوارة . الا أن بعض الادوات استخدمت استخداما جماليا كالسيف والرمح والسهم .

ولنحاول الآن ان نجمع ما تحدثنا عنه مفرقا ، حتى نرى اذا كان شعرنا قد تجاوز كثيرا تلك الركائز التي ادخلتها العين وصاغتها اليد :

١ ــ النبات : حب الطبيعة ، وصف اللون والنضرة ، وصف التنوع ، رصد تغيرات الفصول وتقلبات الطبيعة ، استخدام مختلف الاشكال المرئية للتعبير عن عالمه الداخلي ، استخدام الامكنة من جبل وهضبة وسهل وواد ونهر وجدول ، وابراز كل ذلك لتحديد التنقلات ، او لتبيان المكان الذي يجري التحرك فيه. اما الغابة ، الموطن الاول للانسان، فقد احتلت المرتبة الاولى في الابداع الشعري . وبعد آلاف السنين ، وبعد ان ابتكر الانسان ما ابتكر من الجنائن والحدائق ، وما استنبت من باسق الشجر ، تظل الغابة في عصر ناطحات السحاب ، اميرة الشعر ورمزا للموطن الذي يجد فيه الانسان الهدوء والراحة والطمانينة . ان الغابة تبرز كأنها المنقذ الوحيد في هذا العصر الضاج الذي تأكله حمى السرعة ، وترهقه التراكمات التي انتجتها اليد .

٢ ــ الحيوان : فيما يتعلق بالحيوانات نجد تاثيرين كبيرين : الطوطمية والرعوية . أما الطوطمية فهي مرحلة للفيتيشية ، ظهرت فيها المحظورات والمحرمات ، وتعتبر من المراحل الاولى لحضارة الانسان . ان كل ما نجده الان في الابداعات الشعرية من مقدسات ومدنسات ، من مسموحات ومحظورات ، انما يرجع في الاصل الى المرحلة الطوطمية القديمة ، يوم كان الحيوان يعني الوجود والحياة والاستمرار . ومن الغرائب الحديثة ان احدى القبائل الهندية في اميركا الشمالية كانت تعتقد ان حياتها مرتبطة بحياة الثور الوحشي (البيسون)، فكانت تنتقل حيث ينتقل القطيع . ثم طفق الرجل الابيض يطارد هذا الثور ويصطاده . وحين تم القضاء على القطيع ، انتهت حياة القبيلة ولم يبق من ابنائها سوى بضعة افراد : ما فتئوا أن تلاشوا . لقد كانوا

يعيشون على هذا النوع من الحيوان ، فلما انقرض انقرضوا ، لانهم لم يستطيعوا التكيف مع حيوان آخر ، أو مع بيئة اخرى .

اما فيما يتعلق بالرعوية ، فنجد ذكرا للكلب والقطيع من خراف واغنام وماعز . والملاحظ انه لا يوجد شيء اسمه « رعي » للبقر . ان الرعي كان مختصا ، كما يبدو ، بالغنم والماعز فقط . وحتى اليوم مازال الرعوية تظهر في القصيدة الحديثة كما كانت في القديم .

اما الحيوانات غير الآهلة فقد ذكرت الذئاب اكثر من غيرها . وهذا متوقع ، باعتبار الذئاب هي المقابل الضدي لقطيع الراعي . وكذلك كثر ذكر الغزال من بين بقية الحيوانات .

٣ ـ البيت : اذا كان النبات (حب الطبيعة) والحيوان (الطوطمية)، من عمل العين ، فان البيت هو اهم ماقدمته اليد لنسيج الابداع الشعري. ان كل ما ذكر ويذكر عن الملاذ والملجا والمأوى والمقر والوطن والامة والشعب والقلعة والكهف والعش والاب والام والاخوة والاخوات والاقارب، ويمكن ان نضيف ايضا الغابة والادغال والاحراج والوديان انما ترجع في نهاية المطاف الى « البيت » . وكل ما يقال عن الامن والاستقرار والهدوء والعزة والمنعة والمجد والعظمة انما يرجع الى البيت . والبيت في نهاية التحليل جزء من الانسان . انه بديل الغابة ، الموطن الاول ، فلم يكن الانسان يتصور نفسه من دون موطن يركن اليه وكان يعتبر نفسه جزءا من هذا الموطن . ولن نناقش هنا مسألة الموطن الاول حسب مدرسة التحليل النفسي ، التي ترجع به الى البحر ، وتتدرج به الى الرحم . اننا نأخذ هنا الامور بظواهرها .

ثم ان البيت لم يكن وحده جزءا من الانسان ، بل كان كل شيء تقريبا جزءا من الانسان . او اذا اردت الدقة قلت ان الانسان كان يعتبر نفسه جزءا من البيت أو النبات أو الحيوان . ومن الطيور الاليفة التي تذكر مع البيت الحمامة ، ونقيضها من غير الاليفة ، وهو الغراب .

كما أن كل ما نجده في الشعر من غربة ووحشة والم وفراق ولقاء وعودة انما يرجع الى البيت .

كما أن الاحلام نفسها : التي تعتبر من اشد البواعث على الشعر ملتصقة كل الالتصاق بالبيت . فجميع الأحلام تقريبا تشتمل على شيء أو شخص بيتي كالثياب او الادوات او الاهل او الاقارب ، مهما ابتعد مسرح احداث الاحلام عن مكان البيت .

★ ★ ★

مما سبق نجد ان الابداع الادبي يختلف اختلافا كبيرا جدا عن غيره من الابداعات . ان للابداع الادبي شيفرة قديمة جدا [النبات وما يتفرع عنه والحيوان وملحقاته من الطير والبيت وعلاقاته ، اي باختصار : العين واليد] ماتزال قائمة حتى اليوم . ليس فيه قانون ينتظر من يكتشفه كقانون ارخميدس ، وليس فيه اختراع آلة او تطويرها ، كاختراعات اديسون ، وانما الابداع الادبي شيفرة قد تتغير قراءتها قليلا ، الا انها تظل ثابتة . ومن هذه الزاوية يجب أن ننظر في الابداع الادبي ، ومن هذه الزاوية يجب ان نعالج « الجديد » الذي نزعم اننا جئنا به ، متجاوزين آثار الاولين « البدائية » .

★ ★ ★

الحكمة القديمة والعلم الحديث

ندرة اليازجي

احب ، قبل البدء بالحديث عن المتوازيات او المتماثلات بين الحكمة القديمة والعلم الحديث ، ان انوّه الى ان المقصود بهذه الحكمة هو ذلك التراث الفكري الانساني الذي تحدر الينا من العهود الغابرة المتقدمة على العصر الفلسفي . وفي رأي حكماء الحاضر ان الحكمة القديمة اشتملت على المعرفة الانسانية بكاملها ، وفسرت الكون والانسان والمادة تفسيرا شموليا وكليا . ويؤكد اولئك الحكماء ان الفلسفة هي تراجع لتلك الحكمة التي تجاوزت التفكير العقلي الى وضوح الرؤية . اما العلم ، في مرحلته الحاضرة ، فهو عودة الى ينابيع تلك الحكمة . وعلى هذا الاساس بدا العلم يستشف الحقيقة القائمة في الحكمة القديمة.

وفي بحثنا هذا نبين المتوازيات الستة التي عرضتها الحكمة القديمة وأكد عليها العلم الحديث(١) ، وهي :

١ ــ وحدة الاشياء كلها
٢ ــ ما بعد عالم الاضداد
٣ ــ الزمــان والمكــان
٤ ــ العالم الديناميكي
٥ ــ الخلاء والشكل
٦ ــ الرقص الكوني

١ ــ وحــدة الاشياء كلها

ثمة خاصة هامة لوجهة نظر الحكمة تتمثل في وعي وحــدة الاشياء والاحداث ، تداخلها وعلاقتها المتبادلة ؛ وفي اختبــار ظاهرات العالــم بوصفها تجليات لوحدة اصلية أساسية . وفي وجهة النظر هذه ،تشاهد الاشياء كلها متوافقة ، ومتبادلــة الاشكال بين اجزاء متصلة للكل الكوني، كما تعد ظهورات متعددة للحقيقة الواحدة السامية . وتشير تقاليــد الحكمة الى هذه الحقيقة السامية التي تكشف عن ذاتها في الاشياء كلها؛ الامر الذي يجعل هذه الاشياء اجزاء فيها . وبهذا الصدد تردد هــذه الحكمــة :

« الروح هي وحدة كلية الاشياء ، هي الكل الذي يشتمل علــى الكل (١) » .

وعلى هذا الاساس ، يعد الاعتقاد بانفصالية الاشياء ، كما نراهــا في حياتنا اليومية ، وهماً يقف الجهل خلفه . اما اختبار وحدة الكــل فيتطلب منا ان ننشىء توازنا في العقل يحقق السكينة الداخلية .

ولا تعد وحدة الكون الخاصة الجوهرية لهذه الخبرة التي تصدر عن الحكمة ، بل هي ايضا خاصة تتميز بها إلهامات الفيزياء الحديثة . انها

تتبدى او تتجلى عند المستوى الذري وتكشف عن ذاتها اكثر فاكثر كلما توغلنا الى اعماق المادة ، والى نطاق الجزئيات دون الذرية .

هكذا تكون وحدة الاحداث والاشياء الموضوع المتواتر في المقارنة التي سنجريها بين الفيزياء الحديثة والحكمة القديمة . فكلما تقصينا الانماط المتنوعة للفيزياء دون الجوهرية رأينا بانها تعبر ، مرة تلو مرة ، وبطرق مختلفة عن تبصر واحد مشترك هو : انمكونات المادة والظاهرة الاساسية التي تشتمل عليها متداخلة الصلة ، متداخلة العلاقة ومتوافقة اي انها متكلة على بعضها . وعلى هذا الاساس ، لا يمكننا ادراكها على هيئة كيانات او وجودات معزولة بل كاجزاء متكاملة للكل .

يعرض لنا هنري ستاب ، الفيزيائي اللامع(٢) ، بوضوح ، كيف تتضمن نظرية الكوانتوم ترابطا متداخلا للطبيعة ـ بحيث تسبب حركة اي جزء حركة الاجزاء الاخرى الباقية ، ويضع هذه النظرية في اطار يتسع ليشتمل على الانماط النسبية للجزيئات دون الجوهرية التي ناقشها في مؤتمر كوبنهاغن عام ١٩٢٠ كل من بور وهايزنبرغ .

اما نقطة الانطلاق ، وفق التفسير الذي قدمه مؤتمر كوبنهاغن ، فهي تقسيم العالم الفيزيائي الى منظومة مراقبة هي « الموضوع » ومنظومة مراقبة . وقد تكون المنظومة المراقبة ذرة ، جزيئا دون الجوهري ، او سلسلة عمليات ذرية الخ .

والمنظومات المراقبة تصفها النظرية الكوانتية بلغة الاحتمالات . وهذا يعني باننا نعجز عن التنبؤ على نحو يقين اين سيكون جزيء دون جوهري في زمان معين ، او كيف ستحدث سلسلة عمليات ذرية . وكل ما يمكننا فعله هو ان نتنبأ بالحالات الفردية . وعلى سبيل المثال ، ينظر الى غالبية الجزيئات دون الجوهرية المعروفة في الوقت الحاضر بانها غير مستقرة ، اي انها تتحلل او « تتفسخ وتتضاءل تدريجيا » الى جزيئات اخرى بعد زمن معين . وهكذا يمكننا التنبؤ باحتمال التحلل بعد فترة زمنية

معينة : او . بكلمات اخرى ، معرفة متوسط عمر عدد كبير من الجزيئات من النوع ذاته ، وتنطبق العملية ذاتها على «طريقة » الانحلال . فالجزيء، بامكانه ان ينحل الى مجموعات مؤتلفة او اتحادات من الجزيئات الاخرى، ومع ذلك ، لانستطيع ان نتنبأ بالمجموعة المؤتلفة او بالاتحاد الذي سيختاره جزيء معين .

تؤهلنا نظرية الكوانتوم ان ندرك الاحتمال بوصفه معلماً اساسياً للواقع الذري ، وبأنه يتحكم بالعمليات كلها ، بما فيها وجود المادة . فالجزيئات دون الجوهرية لا توجد على نحو يقين في اماكن محددة ، بل ، بالاحرى ، تظهر « ميولا للوجود » ، كما وان الاحداث الذرية لا تقع على نحو يقين في ازمنة محددة ، بطرائق محددة ، بل ، بالاحرى ، تظهر « ميولا للحدوث » . وعلى سبيل المثال ، ليس بامكاننا القول اين يكون الكترون في زمن معين . فموضعه يعتمد على القوة الجاذبة التي توثقه الى النواة الذرية وعلى تأثير الالكترونات الاخرى في الذرة .

تتشكل عملية قياس خصائص الجزيء في اللحظة التي يتعرض للمراقبة . ويمكننا تمثيل الوضع على نحو رمزي كما يلي : يهيأ الجزيء في منطقة آ ، ينطلق من آ الى ب ، ويقاس في منطقة ب . وفي الواقع تشتمل تهيئة وقياس الجزيء على متتالية كاملة من العمليات المعقدة .

والنقطة الهامة في تحليل المراقبة هي ان الجزيء يشكل منظومة او طريقة متوسطة تصل العمليات عند آ و ب . انها تحتمل معنى في هذا السياق فقط ، ليس كوجود معزول ، بل كترابط متداخل بين عمليتي التهيئة والقياس ، ولا تحدد خصائص الجزيء على نحو مستقل عن هاتين العمليتين . فلو ادخلنا تعديلا على التهيئة او القياس لوقع تبدل لخصائص الجزيء .

ومن جانب آخر ، يشير واقع حديثنا عن « الجزيء » او اية منظومة اخرى مراقبة الى امرين : اولا ، تهيئة وجود فيزيقي مستقل في عقلنا،

ثانيا ، قياس هذا الوجود . فالمعضلة الاساسية المتصلة بالمراقبة في الفيزياء الذرية هي ، كما يعبر عنها هنري ستاب ، ان « المنظومة المراقبة تتطلب العزل في حال تحديدها ، ولكنها لا تراقب ما لم تتفاعل »(٣) . وتحل هذه المعضلة في النظرية الكوانتية بضرورة تحرير المنظومة المراقبة من التشويشات الخارجية الناجمة عن عملية المراقبة خلال فترة زمنية تقع بين تهيئتها وقياسها الناتج . ولا يتم هذا ما لم تنفصل ادوات التهيئة والقياس عن بعضها بمسافة كبرى وذلك لكي يتسنى للموضوع المراقب الانطلاق من منطقة التهيئةالى منطقة القياس .

والسؤال هو : ما هذه المسافة ؟ ونجيب : من حيث المبدا ، يجب ان تكون لا منتهية . وهكذا نفهم الموضوع بالطريقة التالية :

الموضوع المراقب تجل او ظهور للتفاعل بين عملية التهيئة والقياس . ويكون هذا التفاعل ، على نحو عام ، معقدا ، ويتضمن نتائج متنوعة على مسافات كثيرة . ونعبر عن هذا الوضع في الفيزياء الحديثة كما يلي : لها « مدى او مجالات » متمددة . فاذا كان الجزء الغالب للتفاعل مدى طويلا ، اجتاز ظهور او تجلي هذا التاثير ذات المدى الطويل على مسافة طويلة ، وعندئذ يتحرر من التشويشات الخارجية ، وبالتالي يمكننا أن نشير اليه بانه كيان فيزيائي متميز ، ففي بنية او اطار نظرية الكوانتوم ، تكون الكيانات او الوجودات الفيزيائية المتميزة تمثلات — قيما مثالية — تتضمن معنى الحد الذي يكون فيه للجزء الرئيس للتفاعل مدى طويل . ومن الممكن تحديد وضع كهذا بطريقة دقيقة على نحو رياضي . اما على النحو الفيزيائي ، فالامر يشير الى ان ادوات القياس توضع منفصلة عن بعضها انفصالا كبيرا بحيث ان تفاعلها الرئيس يحدث من خلال تبادل جزيء ، او ، في حالات اكثر تعقيدا من خلال تبادل شبكة من الجزيئات . وتظل تاثيرات اخرى كذلك ، انما تهمل طالما ان الفصل القائم بين ادوات القياس كبير . ولا تسود التأثيرات ذات المدى القصير الا في حال عدم وضع الادوات بعيدة عن بعضها بما

يكفي . وفي حالة كهذه ، تشكل المنظومة الماكروسكوبية الكاملة كلا متحدا وتنهار فكرة الشيء المراقب .

هكذا تبين النظرية الكوانتية وجود اتصالية اساسية للكون، تظهر عجزنا عن تجزئة العالم الى وحدات متناهية في الصغر قائمة على نحو استقلالي . فكلما توغلنا الى اعماق المادة ، نجد انها مؤلفة من جزيئات ، ونعلم أن هذه الجزيئات ليست هي « كتل البناء الاساسية » بالمعنى الذي عرضه ديموقريط ونيوتن . انها تمثلات ـ قيم مثالية ـ تفيدنا من وجهة نظر واقعية ، لكنها لا تحمل معنى اساسيا. وكما قال نيلز بور «الجزيئات المادية المعزولة تجريدات ، لا يمكننا تحديد مراقبة خصائصها الا من خلال تفاعلها مع انظمة اخرى »(٤) . وقال دافيد بوهم : « يتأكد المرء من وجود كل غير منفصل يتنكر للفكرة الكلاسيكية التي تقسم العالم الى أجزاء قائمة على نحو انفصالي ومستقل ... لذا نقول ان الاتصالية الكوانتية اللامنقسمة للكون كله هو الواقع الجوهري ، وان الاجزاء التي تسلك على نحو استقلالي نسبيا هي مجرد اشكال خاصة ومتحملة داخل الكل »(٥) .

هكذا تتلاشى او تنحل الاشياء المادية الصلبة ، عند المستوى الذري، الى انماط احتمالات ، بحيث ان هذه الانماط لا تمثل احتمالات الاشياء بل احتمالات اتصالات متداخلة . وهكذا تلزمنا النظرية الكوانتية ان لا نشاهد الكون مجموعة من الاشياء الفيزيائية فحسب بل نسيجا معقدا من العلاقات بين الاجزاء العديدة لكل متحد .

على هذا النحو اختبر الحكماء العالم ، وعبّر بعضهم عن اختبارهم هذا بكلمات تتماثل مع كلمات الفيزيائيين الذريين .

يقول حكيم من الحكماء :

« الشيء المادي يصبح ... شيئا مختلفا عما نشاهده الان ، ليس شيئا منفصلا على خلفية أو في محيط ـ بيئة ـ باقي الطبيعة بل جزء لا منقسما وتعبيرا عن وحدة كل ما نراه »(٦) .

ويقول حكيم آخر :

« تشتت الاشياء كيانها وطبيعتها بالاتكال المتبادل . وليست هي في ذاتها شيئا »(٧) .

واذا كنا نعتبر هاتين العبارتين توضيحا لكيفية ظهور الطبيعة في الفيزياء الذرية ، فان العبارتين التاليتين المقتبستين من الفيزيائيين الذريين تعدان وصفا لتجربة الحكماء للطبيعة :

يقول هنري ستاب :

« ليس الجزيء الاولي ــ العنصري ــ كيانا او وجودا قائما على نحو استقلالي لا يقبل التحليل . انه ، في جوهره ، مجموعة او سلسلة تامة لعلاقات تبلغ الاشياء الاخرى »(٨) .

يقول هايزنبرغ :

« يبدو العالم بأنه نسيج معقد للاحداث ، تتناوب فيه الاتصالات من كل الانواع او تتداخل او تتحد ، وتحدد ، نتيجة لذلك ، بنية الكل »(٩) .

وفي نظر الحكمة ، كما في نظر الفيزياء الذرية ، يشتمل هذا التشابك الشامل ، الكلي والكوني ، على المراقب الانساني ووعيه . فعلى المستوى الذري ، تدرك الاشياء على هيئة تفاعل بين عمليتي التهيئة والقياس. اما نهاية سلسلة العمليات فانها تقع دائما في وعي المراقب الانساني . فالقياسات هي تفاعلات تخلق « احساسات » في وعينا . يقول هايز نبرغ :

« العلم الطبيعي لا يصف الطبيعة ولا يفسرها ، هذا ، لان التفاعل يقع بين الطبيعة وانفسنا » . ويضيف : « إن ما نشاهده ليس هو الطبيعة ذاتها ، بل الطبيعة كما تتكشف لطريقة تساؤلنا وبحثنا »(١٠) .

أما هويلر فانه ينادي بمبدأ « المشاركة عوضا عن المراقبة » . وهذا ما يذكرنا بتجارب الحكماء التي تعلن نهاية التمييز بين المراقب والمراقب عندما ينصهر الفكر والموضوع في كل متحد لا متمايز .

٢ ـ ما بعد عالم الاضداد

ان ما يعلنه الحكماء بأنهم يختبرون الاشياء والاحداث بوصفها ظهورات لوحدة اساسية ، لا يشير الى انهم يعتبرون الاشياء كلها متساوية . انهم يعترفون بفردية الاشياء ، وفي الوقت ذاته يدركون ان الفروق والتغايرات ـ اي التباينات ـ نسبية ضمن الوحدة الشاملة .

فالاضداد تصورات مجردة تنتمي الى نطاق الفكر ، وتقوم نسبيتها على هذا الاساس . واننا نخلق الضد بمجرد تركيز انتباهنا على اي تصور . لكن الحكم يتجاوز او يتسامى على هذا النطاق من التصورات العقلية . وفي تجاوزه هذا يعي نسبيته والعلاقة القطبية لكل التعارضات. ويتأكد ان الخير والشر ، اللذة والالم ، الحياة والموت . والنور والظلمة الخ . ليست تجارب مطلقة تخص مقولتين مختلفتين ، بل هما وجهان لحقيقة واحدة : وجزآن او طرفان لكل واحد . لذا ، ترتكز الفكرة الاساسية للحكمة على تجاوز عالم الاضداد الذي اقامته التمييزات الفكرية والانفعالات ، وعلى تحقيق عالم اللا تمايز (١١) .

ولما كانت التعارضات كلها متوافقة ـ اي متبادلة الاتكال ـ فان النزاع بينها لن يحصل في النصر الكلي لواحدة منها ، وبالتالي يتجلى التفاعل بين الجانبين . فالحكم هو ذلك الانسان القادر على توطيد توازن ديناميكي بين قطبين ـ لنقل الخير والشر ، او الـ « Yin » والـ « Yang » في الحكمة الصينية (١٢) .

وفي هذه الفكرة ـ التوازن الديناميكي ـ تختبر وحدة الاضداد . ولا يعد هذا التوازن مطابقة او تطابقا سكونيا بل تفاعلا ديناميكيا بين الطرفين الاقصيين .

والحق يقال إن الفيزياء الحديثة قد توصلت الى مستوى مماثل . فلقد اوضح اكتشاف العالم دون الذري واقعا يتجاوز اللغة والمنطق ، واشار الى أن وحدة التصورات التي كانت تعتبر متعارضة وغير قابلة للتوفيق هي معلم مذهل من معالم هذا الواقع الجديد . وفي هذا المستوى دون الذري ؛ نجد ، كما تقول الفيزياء الحديثة ، توحيد التصورات المتعارضة ؛ بحيث تكون الجزيئات قابلة وغير قابلة للانقسام ؛ وتكون المادة متصلة ولا متصلة ؛ وتكون القوة والمادة معلمين مختلفين لظاهرة واحدة . وتقف النظرية النسبية موقفا حاسما من وصف هذا العالم ، وذلك بتجاوز النطاق « النسبي » ومفاهيمه الكلاسيكية الى بعد أسمى ، هو الزمان ــ المكان الرباعي البعد . لقد وحدت الفيزياء النسبية الزمان والمكان اللذين كانا يعتبران سابقا تصورين مختلفين . وتعد هذه الوحدة الاساسية قاعدة توحيد التصورات المتعارضة التي اتينا على ذكرها . وتحدث هذه الوحدة على « صعيد أعلى » تماما كما تتحقق وحدة الاضداد التي يختبرها الحكماء ، وتكون وحدة ديناميكية مثل الوحدة الديناميكية التي تحدث عنها الحكماء ، وذلك لان الحقيقة الزمانية النسبية هي حقيقة ديناميكية فعلية تكون الموضوعات فيها عمليات كما تكون الاشكال كلها انماطا ديناميكية .

ثمة وحدة مماثلة حققتها النظرية النسبية هي وحدة الطاقة والمادة . فالعالم الرباعي البعد للفيزياء النسبية هو عالم تتحد فيه القوة والمادة ، عالم تظهر فيه المادة جزيئات منفصلة او حقلا متصلا . ويستطيع الفيزيائيون « اختبار » العالم الزمكاني الرباعي البعد من خلال الشكلية الرياضية المجردة .

وبالمثل ، يستطيع الحكماء « اختبار » حقيقة بعدية اسمى على نحو مباشر وواقعي . ففي حالة التامل العميق ، يتجاوز الحكماء العالم الثلاثي البعد ، هو عالم حياتنا اليومية ، ويختبرون حقيقة مختلفة كل الاختلاف تتحد فيها التعارضات في كل عضوي ، وعندما يحاول الحكماء

التعبير عن هذه الخبرة في كلمات ، تواجههم المعضلات ذاتها التي تواجه الفيزيائيين الذين يحاولون تفسير الحقيقة المتعددة الابعاد للفيزياء النسبية .

يقول احد الحكماء (٩٢) :

« تتحقق التجربة التي تتم على مستوى اعلى بتوحيد تجارب المراكز والمستويات المختلفة للوعي . ومن هذا الوضع تنبثق لا وضعية بعض التجارب التاملية التي تحدث على مستوى الوعي الثلاثي البعد ، الامر الذي يجعل المنهج المنطقي يقلص امكانات التعبير وذلك بفرض حدود اضافية الى عملية التفكير » .

وجدير بنا ، ونحن نوحد التعارضات المتقابلة ، ان نشير الى المثال الافضل لتوحيد التصورات المتناقضة ، والمتجسد في مفاهيم وتصورات الجزيئات والموجات في الفيزياء الذرية .

تتصف المادة بمعلم ثنائي عند المستوى الذري : انها تظهر على هيئة جزيئات وموجات . وكل معلم تظهره يعتمد على الوضع القائم . ففي بعض الاوضاع يسود المعلم الجزيئي ، وفي بعضها الاخر تسلك الجزيئات على هيئة موجات . وتتجلى هذه الطبيعة الثنائية عن طريق الضوء وكل اشعاع كهرطيسي . فالضوء ، على سبيل المثال ، يقذف (ينبعث) ويستفرق على شكل « كوانتا » أو فوتونات ، وتظهر جزيئات الضوء هذه ، اثناء ارتحالها او انطلاقها او انتقالها خلال المكان ، على هيئة حقول مغنطيسية وكهربائية مهتزة اي مترددة تكشف عن السلوك المميز للامواج . فالالكترونات تعد عادة جزيئات ، ومع ذلك تحيد ـ تنحرف انحرافا ضئيلا ـ مثل شعاع نور عندما يرسل عبر شق طولي . وهذا يعني ان الالكترونات تسلك مسلك الامواج .

وعلى هذا الاساس ، لايمكننا ان نصف حالة الجزيئي بلغة التصورات المتعارضة ، ذلك ان الجزيئي ليس حاضرا او غائبا في مكان محدد . فهو

لا يبدل وضعه ولا يظل ساكنا وان ما يطرا عليه التبديل فهو النمط الاحتمالي ، وبالتالي نزوعات الجزيئي للوجود في اماكن معينة .

يقول روبرت اوبنهايمر :

« لو سألنا : هل يظل وضع الالكترون كما هو في مكان معين ؟ لاجبنا : كلا . ولو سألنا : هل يتبدل وضع الالكترون في مكان معين مع الزمن ؟ لاجبنا : كلا . ولو سألنا : هل يظل الالكترون ساكنا ؟ لاجبنا : كلا . ولو سألنا : هل يظل الالكترون في حالة الحركة ؟ لاجبنا : كلا »(١٤).

يقول احد الحكماء :

متحرك ولا متحرك .
بعيد وقريب .
هو ضمن الكل .
وخارج الكل(١٥) .

هكذا تتجاوز الحكمة القديمة والفيزياء الحديثة التصورات المتعارضة أو المتناقضة المتمثلة في : القوة والمادة ، الجسيمات والموجات ، الحركة والسكون ، الوجود واللا وجود .

اما مبدأ التكاملية الذي اتى به نيلز بور ، فقد حدثتنا عنه الحكمة القديمة قبل آلاف السنين .

٣ ــ الزمــان والمكــان

تؤكد الفيزياء الحديثة على واقعية احدى اكثر افكار الحكمة اساسا ، وهي ان التصورات التي نستفيد منها لوصف الطبيعة محدودة ، وليست هي معالم حقيقية ، كما ننزع الى الاعتقاد ، بل هي تعيينات او احداثات العقل . ومتى وسعنا نطاق تجربتنا ، اصبحت محدوديات عقلنا المنطقي

واضحة ، وتوجب علينا تعديل او اهمال ، بعض تصوراتنا . وتفيدنا هذه التصورات في ترتيب الاشياء والاحداث في بيئتنا ، وتمد ذات اهمية عظمى ليس في حياتنا اليومية فحسب ، بل وفي محاولاتنا لفهم الطبيعة من خلال الفلسفة والعلم . فما من قانون فيزيائي لا يتطلب تصورات الزمان والمكان في صياغته . اما الثورة الكبرى في تاريخ العلم فهي ذلــك التعديل العميق الذي اوجدتــه النظرية النسبية في هذه التصــورات الاســاسية .

اقامت الفيزياء الكلاسيكية على الاعتقاد بوجود مكان مطلق ثلاثي البعد ، مستقل عن الموضوعات المادية الذي يحتويها ، وخاضع لقوانين هندسة اقليدس ، وبوجود زمان له بعد خاص منفصل ومطلق ويتدفق بمعدل سرعة مطردة ، ومستقل عن العالم الماء .

واتى اينشتاين الذي جعل الفلاسفة والعلماء يتحققون من ان الهندسة ليست ملازمة للطبيعة ومتاصلة فيها ، وان العقل هو الذي يفرضها . يقول هنري مارغنو :

« تقوم اهمية نظرية النسبية في ان الهندسة هي ما ينشئه العقل . ولن يكون العقل قادرا على التحرر من التلاعب بفكرتي الزمان والمكان المبجلين ، وتقييم مدى الاحتمالات الممكنة لتحديدهما ، واختيار الصيغة التي تتلازم مع الملاحظة الا بعد ان يعترف بهذا الاكتشاف ويقبل به »(١٦) .

واكدت الحكمة الشرقية ان الزمان والمكان تركيبان عقليان . وقد عالجهما الحكماء كما عالجوا التصورات العقلية الاخرى ، واعتبروهما نسبيين ، محددين اي معينين ، ووهميين ، واننا نقرا في نص من نصوص الحكمة البوذية ما يلي :

« الماضي ، والمستقبل ، والحيز المادي .. والافراد مجرد اسماء ، هي اشكال فكرية ، وكلمات تقيد الاستعمال العام .. هي مجرد وقائع ظاهرية او خارجية سطحية » (١٧) .

وهكذا نجد التطابق بين فلاسفة وعلماء الحكمة الشرقية وما اتت به النظرية النسبية : لقد اتفق الجانبان على ان تصوراتنا في نطاق الهندسة ليست مطلقة كما انها ليست خصائص طبيعة ثابتة ؛ بل تركيبات عقلية : قال احد الحكماء :

« اعلموا ان المكان ليس اكثر من صيغة اصطفائية او تشخيصية ولا وجود له في ذاته ... فالمكان موجود في علاقته بوعينا التخصيصي والتشخيصي » (١٨) .

والامر ذاته ينطبق على فكرة الزمان . لذا يصل الحكماء فكرتي الزمان والمكان بحالات خاصة للوعي . ولما كانوا قادرين على تجاوز الوضع العقلي العادي عن طريق التأمل ، فقد تأكد لهم ان تصوري الزمان والمكان التقليديين او الاتفاقيين ليس هما الحقيقة القصوى او الجوهرية . وهكذا تتطابق وجهة نظر الزمان ـ المكان كما قدمته الحكمة مع وجهة النظر التي عرضتها النسبية .

ادرك اينشتاين ان التعيينات الزمانية نسبية وتعتمد على المراقب . فالانطباع باننا قادرون على ترتيب الاحداث في سياق زماني هو انطباع ناتج عن واقع هو ان سرعة الضوء كبيرة جدا ، لدرجة اننا قادرون على الافتراض باننا نراقب احداثا في اللحظة التي تقع فيها . والحق ان هذا الافتراض خاطىء . فالضوء يستغرق زمانا في انطلاقه من الحادثة الى المراقب . وعلى نحو عادي ، يعد هذا الزمان قصيرا جدا لدرجة انه يمكننا اعتبار انتشار الضوء لحظيا او فوريا . لكن ، عندما ينتقل المراقب بسرعة كبرى بالنسبة للظاهرة المراقبة ، فان الاتساع او الامتداد الزماني بين وقوع الحادثة وملاحظتها يلعب دورا حاسما في تأسيس تتابع الاحداث . وفي هذه الحالة يؤكد اينشتاين ان المراقبين المتحركين بسرعتين كبيرتين مختلفتين يرتبان الاحداث على نحو زماني مختلف .

هذا من جهة ؛ ومن جهة ثانية تلزمنا النظرية النسبية أن نهمل تصور نيوتن لمكان مطلق . فمثل هذا المكان ندركه بأنه يتضمن وضعا معينـا للمادة (المكان) في كل لحظة (الزمان) . لكن هذا التزامن الذي أصبح تصورا نسبيا لاعتماده علـى وضع حركة المراقب ، لم يعد يمكننا مـن تعيين تلك اللحظة المحددة للكون كله . فالحادثة القصية التي تقع في لحظة خاصة بالنسبة لمراقب قد تحدث في وقت مبكر أو متأخر لمراقب آخر . لذا لايمكننا التحدث عن « الكون في لحظة معطاة » بطريقة مطلقة. فليس ثمة مكان مطلق مستقل عن المراقب .

تبدو هذه النتائج النسبية غريبة غير مألوفة وذلك لاننا عاجزون عن اختبار العالم الزماني ـ المكاني الرباعي البعد بحواسنا ؛ لكننا قادرون على ملاحظة أو مراقبة صوره أو أوضاعه « الثلاثية البعد». فلهذه الصور معالم مختلفة . ولسوف تبدو هذه النتائج المذكورة متناقضة بظاهرها ما لم نتحقق من أنها مجرد اسقاطات لظاهرات رباعية البعد ، تماما كما هي الظلال اسقاطات للاشياء الثلاثية البعد . فلو تصورنا الحقيقة المكانية ـ الزمانية البعد ، لما بدا أي شيء متناقضا في ظاهره .

ولقد حقق حكماء الشرق حالات وعي فوق عادية تجاوزوا فيهـا عالم الحياة اليومية ، واختبروا حقيقة أعلى ، متعددة الابعاد . وهكذا يتحدث احدهم ، هو شري أوروبندو ، عن « تبدل سام يجعل البصر يرى في حالة من البعد الرابع »(١٩) . وقد لا تكون أبعاد حالات هـذا الوعي متماثلة مع الحالات التي نختبرها في الفيزياء النسبية ، انما المذهل هو أنها جعلت الحكماء يتصورون مفهومي الزمان والمكان اللذين يشبهان اشد الشبه المفهومين المتضمنين في النظرية النسبية .

نستطيع ان نجد ، ونحن نتوغل الى أعماق الحكمة الشرقية ، حدسا قويا يشير الى الصفة الزمانية ـ المكانية للحقيقة وتشدد هذه الحكمة على الصلة اللا منفصلة للزمان ـ المكان بالقدر ذاته الذي تشدد عليهـا الفيزياء النسبية . ويمكننا ان نستشهد بما يقوله حكيم من حكمـاء

الشرق ، هو سوزوكي ، عن وعي او ادراك « تداخل او تبادل المكان والزمان » . يقول سوزوكي :

« ثمة حالة من الفساد أو الانحلال ينتهي فيها التمييز بين العقل والجسد ، بين الفكر والموضوع . واذا نظرنا حولنا ، ونحن نختبر هذه الحالة ، شاهدنا ببصيرتنا صلة كل شيء بكل شيء آخر ليس على النحو الزماني فحسب بل على النحو المكاني ايضا . ويشير واقع الخبرة الصافية الى ان المكان غير موجود بدون الزمان ، وان الزمان غير موجود بدون المكان ؛ انهما متداخلان على نحو تبادلي » (٢٠) .

هكذا نعلم ان وجهتي النظر الكلية اللتين تتبناهما الفيزياء الحديثة والحكمة الشرقية هما وجهتا نظر ديناميكيتان في جوهرهما وتشتملان على الزمان والمكان بوصفهما عنصرين اساسيين . وهكذا تعلم كل من وجهتي النظر وحدة الاشياء والاحداث .

ننهي هذه المقارنة باقتباس قولين : اولهما للحكمة السرية وثانيهما للعلم الحديث :

يقول احد الحكماء :

« في العالم الروحي ، لا وجود لما ندعوه تقسيمات الزمـان ، اي الماضي والحاضر والمستقبل ، فهي تضيق وتتقلص الى لحظة واحـدة حاضرة تستقر فيها الحياة في معناها الحقيقي . فالمستقبل والماضي يندرجان في هذه اللحظة المشرقة ، وليست هذه اللحظة الحاضرة شيئا واقفا لا يتحرك بل ما يشتمل عليه ، بـل هـو يتابـع حـركتـه دون توقـف » (٢١) .

يقول لوي ده بردي :

« في الزمان ــ المكان ، يغد كل ما يشكل الماضي والحاضر والمستقبل أمرا معطى جملة بلا تمييز ، ودفعة واحدة . وكل مراقب يكتشف ،

وزمانه ينقضي ، شرائح من المكان ـ الزمان فتبدو له معالم متعاقبة للعالم المادي ، هذا ، مع العلم ، ان كلية الاحداث المكونة للزمان ـ المكان موجودة قبل معرفته بها » (٢٢) .

٤ ـ العالم الديناميكي

ترتكز الحكمة على المبدأ القائل ان ظاهرات العالم كلها تجليات للحقيقة السامية . وهي تنظر الى هذه الحقيقة بوصفها جوهر الكون ؛ اذ انها تشكل الاساس الذي تقوم عليه كثرة الاشياء والاحداث التي نراقبها ، وتوحدها . وبالاضافة الى هذا ، ترى ان هذا الجوهر الاساسي لا ينفصل عن التجليات او الظهورات العديدة . وهو ، في أساسه وطبيعته ، يكشف عن ذاته في آلاف الاشكال التي تنبثق الى الوجود ثم تنحل ، فتتحول الى بعضها الى ما لا نهاية . وهكذا نجد هذه الحكمة في الرقصة الكونية عملية ديناميكية في جوهرها .

تقول الحكمة : (بوذية مهايانا : مدرسة Kegon) :

« تتمثل الفكرة الرئيسية في ادراك الكون ادراكا ديناميكيا ؛ هذا الكون الذي يتصف بحركة دائبة تتجه الى الامام : هذه الحركة التي ندعوها الحياة » (٢٣) .

وان هذا التوكيد على الحركة ، والسيلان والتبدل والتقدم اشارة الى « الطريق الذي تسلكه الطبيعة » والى « نظام الطبيعة » . اذن، فالطبيعة ليست في نظر الحكمة ، قانونا إلهيا سكونيا ، بل هي مبدأ ديناميكي لازم لطبيعة الكون ، وبالتالي هي « فعل » أو « فاعلية » تشير الى العلاقة المتبادلة والمتداخلة لكل الظاهرات .

وتعبر الحكمة عن ذاتها كما يلي : « الافعال كلها تحدث في الزمان نتيجة لتناسج قوى الطبيعة » .

ونحن ، كلما توغلنا في دراسة الحكمة الشرقية ، اتضح لنا بان العالم ، في تصورها ــ حركة ، سيلان وتبدل ــ وادركنا صفتها الديناميكية . وهكذا يرى الحكماء العالم على هيئة شبكة او نسيج تتداخل علاقاته وتترابط على نحو ديناميكي ليست على نحو ستاتيكي . والنسيج الكوني ، في رأيها حي : انه يتحرك ، ينمو ويتبدل او يتمحور على نحو مستمر . وبالمثل . تتصور الفيزياء الحديثة الكون على هيئة نسيج من العلاقات ، وتعترف بأن هذا النسيج ديناميكي في جوهره فالمعلم الديناميكي للمادة يتجلى في النظرية الكوانتية بوصفه نتيجة للطبيعة التموجية للجزيئات دون الذرية ،كما يتجلى ، اكثر فاكثر ، في النظرية النسبية حيث نرى أن توحيد الزمان والمكان يتضمن معنى هو أن كيان المادة لاينفصل عن نشاطها او فاعليتها . لذا لايمكننا فهم الجزيئات دون الذرية الا في سياق ديناميكي ، اي باصطلاح الحركة والتفاعل والتحول .

وان نزوع الجزيئات للارتكاس الى الاقتصار على الحركة يعني « دائماً » أساسياً للمادة خاصاً بالعالم دون الذري . ففي هذا العالم ، تتعين غالبية الجزيئات المادية بالبنى الجوهرية ، الذرية والنووية ، وبالتالي لا تهدأ بل تتميز بميل متأصل للحركة . ووفق ما تعرضه النظرية الكوانتية ، ليست المادة هامدة ، بل هي على غير ذلك ، في حالة دائبة من الحركة . فالاشياء المادية كلها مكونة من ذرات تترابط مع بعضها بطرق عديدة لتؤلف تفرعاً ضخماً من البنى الذرية المستقرة ، لكنها تترجح او تتذبذب بحسب درجة حرارتها وفق ما هي عليه من انسجام مع الاهتزازات الحرارية لبنيتها . وفي الذرات المهتزة ، تتصل الالكترونيات بالنويات الذرية بواسطة قوى كهربائية تحاول ان تحافظ عليها على نحو محكم ، وذلك لكي تستجيب لهذ الارتباط بالدوران السريع . وفي النويات ، تنضغط البروتونات والنيوترونات في حجم دقيق عن طريق القوى النووية الجبارة ، وبالتالي تدور بسرعات يصعب تخيلها .

اذن فالمادة ، في نظر الفيزياء الحديثة ، ليست هامدة ، غير فعالة، او في قصور ذاتي ، بل تحيا في رقص متواصل وحركة مهتزة تتحدد انماطها الايقاعية بالبنى الجوهرية ، الذرية والنووية . وبالطريقة ذاتها يشاهد الحكماء الشرقيون العالم المادي . فهم يؤكدون على فهم الكون، على نحو ديناميكي ، وهو يتحرك ، يهتز ويرقص ، كما انهم يتصورون الطبيعة توازناً ديناميكياً وليس مستقراً .

تقول الحكمة :

« السكون في السكون ليس هو السكون الحقيقي . لذا يكشف الايقاع الروحي الذي يتخلل السماء والأرض عن ذاته في سكون هو في حركته » (٤٢)

ونحن لا ندرك هذه الطبيعة الديناميكية للكون في الابعاد الصغيرة فحسب ، بل ايضاً في الأبعاد الكبرى . فالكون يحيا في حركة لاتنقطع. فالغيوم الدائرة المؤلفة من غاز الهيدروجين تتقلص لتشكل نجوماً ، تسخن اثناء هذه العملية حتى تصبح نيراناً في الفضاء . ومتى بلغت هذه المرحلة ، تابعت دورانها . ويصدر بعضها مادة في الفضاء تتخذ سبيلا لولبياً ، وتتكاثف بحيث تصبح كواكب تدور حول النجم ، وتتابع دورانها ، كما تتخذ لها سبيل التوسع اي الانبساط والتقلص . ففي التقلص تصير كرة صغيرة من المادة لكي تنبسط من جديد ، وتتكرر هذه العملية الى ما لا نهاية .

وهكذا لانعتبر هذا الكون المنبسط والمتقلص الذي يشتمل على مقياس من الزمان والمكان متميزاً بنسب ضخمة ، سمة ملازمة للكوزمولوجيا الحديثة بل ايضا سمة ملازمة للميثولوجيا القديمة . فقد اختبر حكماء الماضي الكون بوصفه كوناً عضوياً يتحرك على نحو ايقاعي، وتحدثوا عن كوزمولوجيا تطورية ، متنامية تماماً كما اختبره العلماء المحدثون . وعبر الحكماء عن هذه الحالة باصطلاح هو «الرقص القدسي»

الذي تحوّل فيه الحقيقة السامية ذاتها الى العالم : انه لعب ايقاعي متواصل في دورات لا منتهية ، يصبح فيها الواحد كثيرا ويعود هذا الكثير بدوره الى الواحد .

تقول الحكمة الشرقية :

« في نهاية ليل الزمان تعود الاشياء كلها الى طبيعتي ، وعندما يبدأ النهار الجديد اعيدها الى النور من جديد » .

« من خلال طبيعتي احدث الخليقة كلها التي تبدأ في العمل في دوائر الزمــان » .

« والطبيعة في عمل الخلق ، تحدث كل ما يتحرك وما لا يتحرك . وهكذا تتابع دورات العالم دورانها » (٢٥)

هكذا ، يرى الحكماء ان هذا اللعب الايقاعي القدسي يتماثل مــع تطور الكوزموس ككل ، وهكذا يتصورون الكون المنبسط والمتقلص على نحو دوري ضمن مرحلة زمنية تمتد بين بدء ونهاية الخلق .

وتتفق وجهتا نظر الحكماء والفيزياء الحديثة حول مبدأ تكافــؤ الطاقة والكتلة الذي يشير بدوره الى فهم الدينامكية .

٥ ــ الخــلاء والشكل :

اعتمدت وجهة النظر الميكانيكية ، الكلاسيكية ، على الاعتقاد بوجود جزيئات صلبة غير قابلة للابادة والتلاشي ، تتحرك في الفراغ . لكــن الفيزياء الحديثة احدثت تعديلا جذريا لهذه الصورة . ولقد ادى هذا التعديل الجذري الى تصور جديد بكليته « للجزيئات » ولمفهوم الفراغ . ولقد تم هذا التحول في ما يدعى « نظريات الحقل » . وبدأ اينشتاين بفكرته التي وحدت ، أو ربطت ، الحقل الجاذبي وهنـدسة المكـان،

واصبحت اكثر وضوحا عندما اندمجت نظرية الكوانتوم مع النظرية النسبية ليصف هذا الاندماج حقول قوة الجزيئات تحت الذرية. وفي « نظريات الحقل الكوانتي » يفقد التمييز بين الجزيئات والمكان الـذي يحيط بها شدته ، وينكشف الفراغ بانه كم ديناميكي له اهمية كبرى .

عرّفنا كل من فارادي وماكسويل بمفهوم الحقل في القرن التاسع عشر وذلك عندما قاما بوصف القوى بين الشحنات والتيارات الكهربائية وتبين ان الحقل الكهربائي هو وضع في الحيز حول جسم مشحون ينتج قوة على اي جسم آخر مشحون في ذلك الحيز . وعلى هذا الاساس ، تتولد الحقول الكهربائية بالاجسام المشحونة وتحس بآثارها الأجسام المشحونة . اما الحقول المغنطيسية فانها تحصل من الشحنات وهي في حركة ، اي عن طريق التيارات الكهربائية ، وتحس بآثارها الشحنات الاخرى المتحركة . وبحسب النظرية التي قدمها فارادي وماكسويل تعد الحقول كيانات او وجودات فيزيائية اساسية او ادلة نتمكن من دراستها من دون اي الماع الى الاجسام المادية . فالحقول المغنطيسية والكهربائية المهتزة تستطيع ان تجتاز خلال الحيز على هيئة موجات اشعاعية . او على اشكال اخرى للاشعاع الكهرطيسي .

اما النظرية النسبية فقد وحدت تصوري الشحنات والتيارات مع الحقول المغنطيسية والكهربائية . ولما كانت كل حركة نسبية فبامكان كل شحنة ان تظهر كتيار ، وبالتالي يمكن لحقلها الكهربائي أن يظهر كحقل مغنطيسي . ففي الصياغة النسبية للديناميكية الكهربائية يتحد الحقلان في حقل ديناميكي كهربائي .

هكذا يمكننا القول ان المادة والحيز الفارغ لاينفصلان من وجهة النظر النسبية العامة . فحيثما وجد جسم وجد معه حقل جاذبي . ويتجلى هذا الحقل بوصفه انحناء المكان المحيط بهذا الجسم . وعلى هذا الاساس ، لا نسمح لانفسنا ان نعتقد بان الحقل يملأ المكان

و « يحتويه» وذلك لانه لايمكننا التمييز بينهما : فالحقل هو المكان المنحني. اذن فالفيزياء العامة تقيم تماثلا او تطابقا بين الحقل الجاذبي وبنيته، اي هندسة المكان والمادة ، في راي اينشتاين . لاتنفصل عن حقل جاذبيتها، وكذلك لاينفصل حقل الجاذبية عن المكان المنحني . فالمادة والمكان اي الحيز جزءان متصلان ومتوافقان لكل واحد .

والاشياء المادية لا تحدد بنية الحيز المحيط فحسب بل هي تتاثر بوسطها . وفي نظر الفيزيائي والفيلسوف ارنست ماخ . لا تعد عطالة شيء مادي ــ مقاومة الشيء لما يسرعه ــ خاصة لازمة للمادة ، بل معيار تفاعلها مع الكون كله. وفي نظره ان المادة لاتختص بعطالة لان هناك مادة اخرى في الكون . وعندما يدور جسم ، تحدث عطالته قوة نابذة ، وتظهر هذه القوى لان الجسم يدور « بما يتصل او يتناسب مع النجوم الثابتة » فلو اختفت النجوم الثابتة ، لاختفت معها العطالة والقوى النابذة العائدة للجسم الدائر .

وبناء على ما تقدم ، تعلمنا الفيزياء الحديثة ان الاشياء المادية ليست كيانات متميزة : انها تتصل على نحو لاينفصل مع وسطها . وتعلمنا ايضا اننا لانستطيع فهم خصائصها الا من خلال تفاعلها مع العالم كله. ويبلغ هذا التفاعل على مداه .. الى الكون ، الى النجوم والمجرات البعيدة ، اذن فالوحدة الاساسية للكون لا تتجلى في عالم الصغير فحسب بل في عالم الكبير ايضا .

وفي « نظريات الحقل الكوانتي » تنتهي المغايرة بين الجزيئات الصلبة والحيز المحيط بها . ويشاهد الحقل الكوانتي على نحو هو الكيان الفيزيقي الاساسي : انه وسط متصل حاضر في كل مكان من الحيز . والجزيئات هي مجرد تكاثف مكاني للحقل ، انها تركيزات للطاقة تاتي وتمضي وتفقد صفتها الفردية وتنحل في الحقل التحتي الذي يحتويها .

ان تصور الاشياء الفيزيقية والظاهرات تجليات عابرة لوجود جوهري تحتي ليس خاصة من خصائص نظرية الحقل الكوانتي فحسب

بل عنصرا اساسياً نجده في الحكمة الشرقية . وعلى غرار ما اعتبر اينشتاين : فقد اعتبر الحكماء الشرقيون هذا الكيان التحتي الحقيقة الوحيدة : تجلياتها الظاهرية كلها عابرة ومرحلية . لذلك يتوازى الحدس القائم في تفسير الفيزيائي للعالم الذري المعبر عنه بالحقل الكوانتي ، مع حدس الحكيم الشرقي الذي ينشر تجربته للعالم من خلال حقيقة سامية شاملة . لقد حاول الفيزيائي ، بعد ظهور فكرة الحقل الى الوجود توحيد الحقول المتنوعة في حقل أصلي واحد يدمج الظاهرات الفيزيائية كلها . اما اينشتاين ، فقد قضى السنوات الاخيرة من حياته وهو يبحث عن هذا الحقل الموحد . ولكن الحكماء وجدوا هذا الحقل الجوهري الذي تنبثق منه الظاهرات التي تدرسها الفيزياء ، بالاضافة الى الظاهرات الأخرى .

وفي نظر الحكماء الشرقيين تقع الحقيقة المشتملة على الظاهرات كلها الى ما وراء الاشكال وتتحدى كل وصف وتخصيص . فهي عديمة الشكل فارغة وخيالية . لكن هذا الفراغ لايعني اللاشيء . انه على غير هذا جوهر الاشياء كلها وينبوع الحياة كلها . انه الخلاء الذي يحمل في ذاته قدرة كامنة ، مبدعة ولا نهائية ، اذن ، فخلاء الحكيم يقارن بالحقل الكوانتي للفيزياء دون الذرية . ويستطيع هذا الخلاء ، على غرار الحقل الكوانتي ، ان ينشىء تنوعا لا منتهياً من الاشكال التي يدعمها ، يعززها ، ثم يستغرقها من جديد .

وليست التجليات الظاهراتية للخلاء السري ، مثلها مثل الاجزاء دون الذرية ، سكونية ودائمة ، بل هي ديناميكية وعابرة ، تنبثق الى الوجود لتختفي في رقصة متواصلة للحركة والطاقة . والعالم الذي تدركه الحكمة ، مثل العالم الظاهراتي ، هو عالم الولادة والموت المتواصل . لذا لا تتصف امور هذا العالم باية ذاتية جوهرية لانها تجليات عابرة للخلاء . وعلى هذا الاساس ، تنكر الحكمة البوذية وجود جوهر مادي ، وتعتبر فكرة « ذات » مثابرة تتحمل التجارب المتعاقبة وهماً . ولقد استعمل الفيزيائيون القياس التمثيلي ذاته في سياق نظرية الحقل فأشاروا الى

وهم جوهر مادي يحدثه جزيء متحرك . وفي هذا الصدد كتب هرمان ديـل :

« يعد الجزيء المادي ، كالالكترون ، بحسب نظرية الحقل للمادة . ميدانا للحقل الكهربائي الذي يتخذ فيه حقل القدرة اقدارا كبرى ، مشيرا الى تكثيف حقل ضخم للطاقة في حيز صغير . ان عقدة الطاقة هذه ، المخططة بوضوح على الحقل المتبقي ، تمتد خلال الحيز الفارغ مثل امتداد موجة ماء عبر سطح بحيرة . فليس ثمة شيء له جوهر واحـد يشتمل عليه الالكترون في كل الأوقات » (٢٦)

وجدير بنا ان نقارن بين مفهوم الاثير في الفيزياء الحديثة ومفهومه في نظر الحكمة .

يقول الحكيم تشانغ تسي :

« عندما يتكاثف « الاثير » ، يظهر وضوحه بحيث نشاهد اشكال الاشياء . وعندما يتبدد ، تختفي رؤيته وتختفي معها الاشكال . وهل يمكننا الافصاح عن تكاثفه الا بلفظ العابر والمؤقت ؟ وهل يمكننا التعبير عن تبدده الا انه موجود ؟ » (٢٧)

هكذا يتكاثف الاثير ويتشتت على نحو ايقاعي ، محدثا في تكاثفـه الاشكال التي تنحل الى الفراغ اي الخلاء .

ومن وجهة نظر الحقل الكوانتي ، لا يعد الاثير الجوهـر الحاضن للاشياء المادية كلها فحسب ، بل يشتمل على تفاعلاتها المتبادلة على هيئة امواج .

اذن ، فالفيزياء النظرية الحديثة .. صاغت تفكيرنا عن جوهر المادة في سياق مختلف . انها نقلت نظريتنا المصوبة الى المرئـي ، اي الجزيئات ، الى الحقيقة الشاملة التحتية ، اي الحقل وحضور المادة ليس الا مجرد اضطراب للحالة الكاملة للحقل في ذلك المكان ؛ ويمكننا القول بانها ، اي المادة ، وضع عرضي ، انها « شائبة » وبناء عليه لاتوجد قوانين

بسيطة تصف القوى بين الجزيئات الدقيقة الاولية ... فالنظام والتناسق نبحث عنهما في الحقل التحتي الشامل . والكون ، من وجهتي نظر الحكمة والعلم الحديث كل متصل .

تقول الحكمة :

« العلاقة القائمة بين الشكل والفراغ لا تدرك على هيئة حالة مقصورة على التبادل بل على صورة معلمي حقيقة واحدة يتواجدان او يتصاحبان في الوجود ويتعاونان باستمرار » ..

تضيف الحكمة وهي تصف انصار هاتين الصورتين المتعارضتين في كل واحد .

« الشكل هو الفراغ ، والفراغ هو الشكل . والفراغ لا يختلف عن الشكل ، والشكل لا يختلف عن الفراغ . وما هو شكل هو فراغ ، وما هو فراغ هو الشكل » (٢٩)

وفي القوانين الطبيعية تقول الحكمة :

« ليست القوانين الطبيعية قوى خارجة عن الأشياء انها تمثل انسجام الحركة المتأصلة فيها » (٣٠)

وهكذا يكون وصف الحكمة للقوى التي تمثل انسجام الحركة ضمن الاشياء وصفا ملائما لنظرية الحقل الكوانتي التي تشاهد فيها القوى بين الجزيئات وهي تعكس الانماط الديناميكية المتضمنة في صلب هذه الجزيئات .

واخيرا ، نوازي بين الخلاء الذي تحدثت عنه الحكمة والخلاء الذي اتت وصفا هو مجرد لاشيء ، بل يشتمل في ذاته على امكان نظرية الحقل ليس وصفا هو مجرد لا شيء ، بل يشتمل في ذاته على امكان لكل

الاشكال العائدة للعالم الجزيئي . وليست هذه الاشكال وجودات فيزيقية مستقلة بل هي ظهورات عابرة للخلاء الذي يحتويها . والعلاقة القائمة بين الجزيئات المادية والفراغ علاقة ديناميكية ، فالفراغ هو في حقيقته « خلاء حي » ينبض في ايقاعات لا منتهية للخلق والتلف .

تقول الحكمة :

« متى وعى الانسان ، امتلاء الخلاء الاعظم بالاثير ، تحقق ان اللاشيء غير موجود » .

٦ ـ الرقص الكوني :

ادى اكتشاف العالم الذري التحتي الى توضيح الطبيعة الديناميكية الجوهرية للمادة وابانت ان مكونات الذرات ، هي الاجزاء دون الجوهرية ، هي انماط ديناميكية غير موجودة ككيانات معزولة بل كاجزاء متكاملة لشبكة لا منفصلة من التفاعلات . وتشمل هذه التفاعلات في ذاتها دفعة من الطاقة لا ينقطع ، ويتجلى في تبادل الجزيئات ، انه عرض ديناميكي تخلق فيه الجزيئات وتتهدم دون نهاية في تنوع متواصل لانماط الطاقة . وتنشيء تفاعلات الاجزاء البنى الساكنة التي تشيد العالم المادي ، والتي لا تظل ساكنة بدورها ، بل تهتز في حركات ايقاعية . وهكذا ينهمك الكون كله في حركة وفاعلية لا منتهيتين وفي رقص متواصل للطاقة .

ويشمل هذا الرقص تنوعا ضخما للانماط التي تنضوي تحتمقولات قليلة . وقد ابانت دراسة الجزيئات دون الجوهرية وتفاعلاتها عن تنظيم رائع . فالذرات كلها ، وامثال المادة كلها ، تتألف من جزيئات كتلويةثلاثة : البروتون ، النيوترون والالكترون . وثمة جزيء رابع هو الفوتون ، الجزيء الذي لا كتلة له ، الذي يمثل وحدة الاشعاع الكهرطيسي . ويعد البروتون ، والالكترون . والفوتون جزيئات ساكنة ، الامر الذي يعني بانها تبقى حية الى الابد ما لم تتورط في عملية اصطدام تضع نهاية

لها . لكن النيوترون على غير ذلك ، ينحل تلقائيا . ويدعى هذا الانحلال « انحلال بيتا » الذي يعد العملية الاساسية كصنف من اصناف الفاعلية الاشعاعية . ويشتمل ايضا على تحول النيوترون الى بروتون ، يرافقه خلق الكترون ونموذج جديد للجزيء الكتلوي ، هو النيوترينو . والنيوترينو ، على غرار البروتون والالكترون ، ساكن .

ان تحول النيوترونات الى بروتونات في ذرات مادة اشعاعية يقتضي تحولا لهذه الذرات الى ذرات من نوع مختلف تماما . فالالكترونات المخلوقة في هذه العملية تنقذف بوصفها اشعاعا قويا يستفاد منه في البيولوجيا ، والطب والصناعة . وعلى الرغم من ان النيوترونات تنقذف بعدد مماثل ، لكنه يصعب علينا تبيانها لانها لا تمتلك كتلة او شحنة كهربائية .

وثمة جزيء مضاد لكل جزيء ، له كتلة مماثلة ، انما يمتاز بشحنة مضاد والجزيء اللاكتلوي الذي يتكون في انحلال بيتا ليس هو البوزيترون ، وهنالك بروتون مضاد ، ونيوترون مضاد ، ونيوترينو مضاد . والجزيء اللاكتلوي الذي يتكون في انحلال بيتا ليس هو النيوترنيو بل النيوترينو المضاد .

تتكون هذه الجزيئات وتنتهي في عمليات التصادم ، ويمكن استبدال بعضها كجزيء مادي ، الامر الذي يجعلها تسهم في التفاعل القائم بين الجزيئات . وينتج هذا كله في عدد كبير جدا من التفاعلات الجزيئية المختلفة . وتقع هذه التفاعلات ، بحسب ما يرى العلم الحديث ، تحت مقولات اربع :

التفاعلات القوية

التفاعلات الكهرطيسية

التفاعلات الضعيفة

التفاعلات الجاذبية .

بدا علماء الفيزياء ، ومن بينهم كنث فورد في كتابه « عالم الجزيئات الاولية » يستعملون مصطلحات مثل « رقصة التكوين والتهديم » و « رقصة الطاقة » . وان فكرتي الايقاع والرقص تخطران في بالنا كلما حاولنا ان نتخيل دفق او سيلان الطاقة المنسابة خلال الانماط التي تشكل العالم الجزيئي . ولقد ابانت الفيزياء الحديثة ان الحركةوالايقاع خاصتان اساسيتان للمادة ، وان المادة كلها ، مادة الارض او مادة الفضاء الخارجي ، متضمنة في رقص كوني مستمر(٢٢) .

ويتبنى حكماء الشرق وجهة نظر ديناميكية للكون شبيهة بوجهة نظر الفيزياء الحديثة وبالتالي لا يدهشنا انهم يستعملون صورة الرقص لينقلوا الينا حدسهم عن الطبيعة . وها نحن نعرض وصفا لايقاع الرقص في الحكمة : عن كتاب Tibatan Yourney لاكسندرا دافيدنيل .

« الاشياء كلها ... هي تجميعات للذرات التي ترقص وتحدث عن طريق حركاتها ترجعات او ترددات . وعندما يتبدل وقع الرقص ،يتبدل معه الترجع الذي يحدثه .. فكل ذرة تنشد اغنيتها على نحو دائم ، والترجع يكوّن ، في كل لحظة اشكالا لطيفة ورقيقة » .

ان تماثل وجهة النظر هذه مع وجهة نظر الفيزياء الحديثة يصبح متطابقا كلما تذكرنا ان الترجع موجة ذات تواتر يتبدل عندما يتبدل الصوت ، وكلما تذكرنا ان الجزيئات ، وهي المعادل الحديث لتصور الذرة القديم ، هي موجات لها ترددات او تواترات تتناسب مع طاقاتها . وبحسب ما تقدمه نظرية الحقل ، ينشد كل جزيء اغنيته على نحو دائم « محدثا بذلك انماطا ايقاعية للطاقة في « الاشكال اللطيفة والكثيفة »٠.

مراجـع البحـث

١ - Fritj of Copra « The Too of physics »

٢ - **Ashuagosha « The Awokening of Foith » P. 55**

٣ - H. P. Stapp « S - Matrix Interpretation of Ruomtum **Theory «Physical Review, Vol. D 3 (March 15th, 1971) pp 1303 - 20**

٤ - **I bid, P. 1303**

٥ - Niels Bohr « Atomic physics and Description of Nature **P. 57**

٦ - **D. Bohm & B. Hiley « On the Intuitive Undrstanding of Nonlocality as Implied by Quantum theory » .** Foundations of physics, vol. 5 (1975) pp. 96 , 102

٧ - S. Aurobindo, « The synthesis of yoga » p. 993

٨ - Nagarjuna « The central . philosophy of Budhism » **P. 138**

٩ - H. P. Stazp , op . cit . p. 1310

١٠ - **W. Heisenberg « Physics and Philosophy » p. 107**

١١ - **I bid . P. 58**

١٢ - **D. T. Suzuki « The Essence of Budhism » P. 18**

١٣ - **R. Wilhelm «The I Ching or Book of Changes» P. 297**

١٤ - Lama Anagariha Govinda « Foundations of Tibetan **Mysticim » P. 136 .**

١٥ - **J. R. Oppenheiner « Science and the Common Undestanding » PP. 42 - 3 .**

★ ★ ★

الـروايـة السُّوريّة
في إطـار عـلاقـة التبعيّة

محـمّد الريـاحي

١ ـ مقـدمـة :

هدف هذا البحث الدعوة الى دراسة الروايـة في سورية ضمن اطار تاريخي عام ، جرى فيه تطورنـا الاقتصادي والاجتماعي والثقافي منذ اواخر القـرن الماضي حتى الان . وهنايعني الدعوة الىقيام الدراسة النقدية للرواية على اساس اجتماعي تاريخي ، يجري ـ استنادا اليه ـ درس الادب الروائي على انه فـن ادبي ، ولد وتطور في اطار تاريخي عام ، اكتسب منه خصائص المرحلة التاريخية سواء اكان ذلك فيالقضايا والرؤى ام في البناء الفني والوسائل .

والبحث ـ بذلك ـ يحاول ان يتجنب الوقوع في نقص كثيرا ما تقع فيه الدراسات الادبية ، فهذه الدراسات تفتقر ـ في قسم كبير منها ـ الى اطار عام يكون ناظما لها ، وهذا ما يحرمها الشمول والدقة ، ويقلل من اهمية النتائج التي تتوصل اليها ، ويجعل الاحكام تبدو رغبات أكثر منها نتائج واستقراءات .

والاطار العام الذي تقترحه هذه الدراسة هو علاقة التبعية بالغرب(١) ، تلك العلاقة التي فرضت علينا منذ ان جاءنا الغرب مستعمرا بعد أن حقق التفوق بفضل ما شهده من ثورة علمية وصناعية ، منحته من القوة ما مكنه من السيطرة علينا والحاقنا بعجلة تطوره .

هنا . . لابد من التساؤل : لماذا اخترت علاقة التبعية بالغرب لتكون هذا الاطار المقترح . ويمكن باختصار ـ شديد ـ القول : ان الاختيار تم للاسباب التالية :

آ ـ لان هذه العلاقة تحدد سياق تطور مجتمعنا ، وتشتمل على قوانين هذا التطور ، ويمكن ـ اعتمادا عليها ـ تعليل ما فيه من ظواهر اجتماعية وثقافية .

ب ـ ولان الظواهر الثقافية لا تنمو وتتطور مقطوعة عن ظروف المجتمع ووضعه التاريخي .

جـ ـ ولان دراسة الرواية في هذا الاطار العام تساعد على التصدي لجمل قضاياها ، سواء أكانت تتعلق بالرؤى والمواضيع أم بالاداة والاساليب .

ومن المفيد ـ هنا ـ التنبيه الى ان هذه الدعوة لا تنطلق من النظر الى الادب والثقافة بعامة على انهما انعكاس آلي للمجتمع وبنيته وقضاياه، ولكنها ـ ايضا ـ لا تنكر العلاقة ـ وان كانت معقدة جدا وغير مباشرة ـ بين الادب والواقع ، وذلك لان تغير قضايا الناس ومفاهيمهم وقيمهم ونظرتهم الى الحياة من شأنه ان يؤثر في الجانب الجمالي المعبر عنها .

٢ ـ في التبعيـــة :

والتبعية شكل لعلاقتنا بالغرب . ولكل علاقة طرفاها ، وفي موضوعنا يتمثل هذان الطرفان في : الواقع السوري ببنيته الداخلية من جهة ، والغرب ببنيته وسيطرته الحضارية والاستعمارية من جهة اخرى . ولا شك في ان محصلة هذه العلاقة تحددها طبيعة الطرفين المتفاعلين وقوتهما ومستوى تطورهما الحضاري بشكل عام ، مع مراعاة ان التطور المستقل لاي منطقة في العالم بات ـ الان ـ امرا مستحيلا ، وهذا يستدعي ان ننظر الى تلك العلاقة من خلال كونها علاقة في شبكة من العلاقات اوسع واكثر تعقيـــدا .

ومن البين ان علاقتنا بالغرب لم تقم على التكافؤ او توازن الطرفين ، فقد كانت بنية مجتمعنا اضعف بكثير مـــن بنيـــة المجتمعات الغربية ، ومختلفة عنها اختلافا نوعيا ، فمجتمعنا كان يقوم على اقتصاد اقطاعي متخلف ، رافقه ركود في الانتاج ، وضعف في التجارة ، وجمود في التفكير ، وامية طاغية ، وبعد عن اساليب العلم الحديث ومناهجه ، وانحصـــار المناعة في نطاق حر في ضيق ، في حـــين كان الغـــرب قد قـــام بثورتـــه البورجوازية ، وانجز الثورة العلمية ، وحقق الدولة القومية ، وسيطر على التجارة العالمية ، وانتقل الى مرحلة الامبريالية بكل قوته الحضارية والعلمية والصناعية والعسكرية والاقتصادية ، ساعيا الى الحاق العلم بعجلة تطوره ، فارضا بذلك علاقة التبعية عليه .

وقد كان لهذه العلاقة الدور الاساسي في تحديد طبيعة تطورنا المعاصر ، لانها قطعت خط التطور الذي كان من الممكن ان يسلكه مجتمعنا لـــولا الحاقنا بالغرب ، وكان من نتيجة هذه العلاقة ان تطورنا لم يعد نتيجـــة لمعطيات واقعنا وعوامله بالدرجة الاولى ، بل صار نتيجة لطبيعة العلاقة بالطرف الآخر الاقوى الذي هو الغرب ، وهذا ما افرغ البنية الداخليـــة لمجتمعنا من امكاناتها الذاتية ، وجعل الفاعلية المؤثرة في تطورنا مرتبطـــة

بالغرب الاستعماري(٢) ،وكان من نتيجة ذلك ان صرنا ندور في فلك الغرب فاقدين امكان التطور النابع من بنيتنا الخاصة .

حددت هذه العلاقة طبيعة تطور الطبقات الاجتماعية ودورها ، فالبورجوازية التي ولدت ـ عبر هذه العلاقة ـ كانت عاجزة عن أن تقوم بالدور الذي قامت به في الغرب حين تصدت للاقطاع نمطا اقتصاديا وفكريا ، فثارت عليه ، وقلبت المجتمع قلبا جذريا ؛ في حين ان البورجوازية ـ في مجتمعنا ـ ولدت في حضن الاقطاع ، وحافظت على علاقات معه ؛ وعجزت عن الثورة عليه ثورة تشبه ما حدث في الغرب ؛ ومرد ذلك العجز الى أن هذه البورجوازية كانت تابعة للبورجوازية الغربية ، تعيش على هامش علاقتها بمجتمعنا ، وهذا ما حتم أن يكون دورها هامشيا مساوما ، وميزها عن سميتها الغربية .

وقد قام الدكتور شاكر مصطفى برصد طابع العلاقة بالغرب ، وما رافقها من تغيرات ابتدأت بمجيء قناصل الدول الاوروبية والتجار الاوروبيين ، وما أصاب تجارة (الشام) من انحطاط سريع ، تبعه سيطرة استعمارية على التجارة العالمية ، وتحكم بالاقتصاد . ثم علق على ذلك بقوله : « وهكذا بينما كانت الدسائس الاستعمارية والارهاب الحميدي يعملان ، كل على طريقته ، على هدم النظام السياسي القائم ، كان التسلط الاقتصادي الغربي يعمل من جانبه على هدم الاسس الاقتصادية لذلك المجتمع الهادىء ، وعلى ايجاد تنظيم جديد له »(٣) .

انعبارة الدكتور شاكر مصطفى واضحة الدلالة على ان بلادنا قطعت خط تطورها الخاص ، ودخلت فينظام تطور جديد ، يتميز بأن « النظام الاقطاعي قد انهار ، وأن سورية دخلت طائعة او كارهة في التيار العالمي الحديث »(٤) .

بيد ان هذا الدخول « كان منذ لحظاته الاولى فاجعا ، واذا نحن أهملنا المشاكل السياسية العميقة التي اقترفها واثارها الغرب في (الرجل

المريض) ، فانه على المستوى الاقتصادي كان نكبة ، وفي النطاق الاجتماعي كان انقلابا جذريا قوبل بالكثير من الريبة والهجوم »(٥) .

ويجب الانتباه ـ هنا ـ الى مسألة على درجة كبيرة من الاهمية هي أن « الحدود السياسية التي ضربت حول سورية اجبرتها على اقامة (اقتصاد سوري) خاص ، يغاير ـ في كثير من النقاط ـ الحياة الاقتصادية التي اجرتها عدة قرون سابقة . ففصلها عن الدولة العثمانية وعن المناطق المجاورة ادخل تغييرا جوهريا في نوع العلاقات الاقتصادية بينها وبين عملائها التقليديين ، وارتباطها بالانتداب الفرنسي حول مركز تلك العلاقة الى ما وراء البحر »(٦) .

ضمن هذه الحدود السياسية لسورية الحديثة ، ومن خلال علاقة التبعية بالغرب ، جرت التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شكلت ملامح المجتمع السوري المعاصر . واذا كانت الحدود السياسية قد حددت هذه التطورات افقيا ، فان علاقة التبعية حددتها عموديا ، فكانت لها طبيعتها الهامشية .

ولابد من التذكير ـ هنا ـ بأن الحضارة الغربية اصبحت حضارة عالمية في هذا العصر ، فامتلكت ـ بذلك ـ العوامل المحددة لتطور العلاقات الدولية . ولذا فان مجتمعات العالم الثالث ـ ومنها مجتمعنا ـ تتطور ضمن محورين متداخلين هما :

١ ـ في ظلال الحضارة الغربية ككل ، وفي كثير من الاحيان ، في ظلال الامبريالية ، ذلك لان هذه المجتمعات ، ومنذ ان استعمرت ، ما تزال واقعة تحت السيطرة الاقتصادية والثقافية للامبريالية .

٢ ـ ضد هذه الامبريالية : اقتصادا ونظام حياة وايديولوجيا »(٧) .

ينتج عن هذا مفارقة مازالت قائمة حتى الان ، وهي انه علينا ان نفك علاقة التبعية للغرب لنضمن لانفسنا تطورا ذاتيا يخدم مصالحنا ،

وعلينا – من أجل ذلك – ان نستخدم معطيات الحضارة الغربية من علم ونظم وافكار .

واذاكانت المآسي الاجتماعية والنكبات الاقتصادية والسياسية ناتجة عن علاقة التبعية وسعي المستعمر الى ابقائها ، فان اشكال النضال الوطني والقومي والاجتماعي ، ومحاولات التحديث على مختلف الجبهات هي نوع من السعي للانفكاك من ربقة هذه التبعية ، ولا شك في ان ظروف التبعية تحدد اهم الأطر التي تدور داخلها رحى هذا الصراع الذي تعددت اشكاله ووسائله ومراحله ، وتعقدت الى حد كبير .

انالاحداث السياسية التي شهدتها سورية وبقية الاقطار العربية تمثل قصة هذا الصراع ، وتحدد مداره الذي حوله يدور ، وتبرز هدفه الذي اليه يسعى :

٢ – ففي جانب نجد سعي الغرب لتفكيك اوصال (الرجل المريض) والاجهاز عليه ، للحلول محله ، والتظاهر بتفهم المطالب القومية للعرب ، وتوظيف الحركة القومية العربية عاملا في القضاء على الدولة العثمانية ومعبرا لدخول المنطقة ، ونجد – ايضا – اقتسام المنطقة ، وضرب التطلعات العربية ، ومنع العرب من قطف ثمار ثورتهم على العثمانيين ، ثم السيطرة المباشرة باسم الانتداب ، يتلو ذلك تقسيم سورية ، وانشاء دولة (لبنان الكبير) ، وتشجيع المفاهيم الطائفية والقبلية والعشائرية والاقليمية وما شابهها ، والتصدي بعد ذلك لحركة التحرر الوطني وضربها . وحين استطاعت هذه الحركة ان تحقق الجلاء والاستقلال ، كان الغرب قد اقام الكيان الاسرائيلي ، ليستمر الصراع باشكال اخرى غايتها منع حركة التحرر الوطني من ان تنمو ، وتأخذ ابعادها الكاملة . وهكذا نستطيع ان نفهم دلالة سلسلة الحروب التي بدأت ولما تنته : حرب ١٩٤٨ و ١٩٥٦ و ١٩٦٧ و ١٩٧٣ ، وحرب لبنان التي مازالت مستمرة .

ب ــ وفي جانب آخر نجد بداية وعي العرب ذاتهم قوميا ووطنيا ، وسعيهم لتحديث حياتهم وتطويرها من خلال معطيات الحضارة الغربية ، وانقلابهم على العثمانيين متخذين الغرب حليفا ، وجهدهم في اقامة كيان جديد قومي ، وهو هدف كان ــ انذاك ــ أكبر من امكاناتهم الذاتية . وكان ــ أيضا ــ يتناقض مع علاقة التبعية التي كان الغرب قد بدأ يفرضها عليهم ، ثم لم يلبث المستعمر ــ بعد اسقاط الحلم القومي ــ ان احتل البلاد ، فظهرت المقاومة المبكرة له ، واخذت اشكال مسلحة حينا ومدنية حينا آخر .

وقد سعت الحركة الوطنية في سورية الى رفض تقسيم البلاد في ظل الاحتلال ، واستطاعت توحيدها وتحقيق الجلاء ، لتواجه ــ وهي ماتزال ضعيفة ــ الكيان الاسرائيلي ، ولقد كان ضعفها وعجزها عن التصدي الفعال سببا في سلسلة من الانقلابات العسكرية شهدتها اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات ، كما كان سببا لنمو تيارات سياسية قومية واشتراكية ، وبروز صراعات داخلية ضمن هذه التيارات ، ادت الى نمو كبير في الاتجاه الوطني والقومي ، وكانت الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ ثمرة ذلك كله .

وعبر سلسلة الحروب التي فرضت على الحركة الوطنية ، كان هناك دائما خط وطني يتصدى ، ويعمق ، ويقاوم ، ويتطور ... واذا كان مسار الاحداث لم يسمح لهذا الخط بالانتصار ، فذلك لعجز ناتج عن طبيعة علاقة التبعية والموقف منها ، وطبيعة الصراعات الدولية المتشابكة .

يتضح مما تقدم ان تاريخ سورية السياسي الحديث ولد في احضان علاقة التبعية بالغرب ، وتطور في اطارها ، وان كل الاحداث التي شهدتها انما كانت تدور في اطار هذه العلاقة وبتأثيرها .

وهنا لابد من التذكير بأن الاحداث المقصودة لاتقتصرعلى مافعلهالغرب الامبريالي فقط ، فهي تشمل ـ بالاضافة الى هذه ـ ردود فعل الحركة الوطنية الساعية منذ البداية الى فك علاقة التبعية بالغرب . . .

٣ ـ مظاهر التبعية وآثارها في الحقل الثقافي :

لم تكن التغيرات الاجتماعية والسياسية التي تشكل قاعدة التاريخ الحديث لسورية وحدها من نتائج علاقة التبعية بالغرب ، فما عرفته سورية من تيارات فكرية وادبية كانناتجا عنها ايضا ، سواء اكانت هذه التيارات ايجابية في العلاقة بالغرب ام سلبية ترتد منكفئة على ذاتها ، وكما افرغت هذه العلاقة الموقف اللاهث وراء الغرب من امكاناته التحديثية ، افرغت الموقف الآخر الرافض من امكان ابداع البديل ، فظلت التيارات الفكرية والادبية فاقدة الاصالة والصدق الا في جانب رئيس منها وهو دلالتها على التبعية .

واذا كانت مظاهر التبعية الاقتصادية واضحة للجميع ، ومدروسة مكشوفة ، فان « التبعية الثقافية والاعلامية لم يتم الكشف عنهما الا بشكل محدود وفي سياق الاهتمام بدراسة الجوانب الاقتصادية والاجتماعية »(٨) .

غيران هذا الحكم العام لا يعني اننا لا نستطيع استشفاف شيء من الربط بين التطورات الثقافية في سورية واثر الغرب عند بعض الدارسين ، وان كان هذا الربط لا يتم انطلاقا من وعي علاقة التبعية ، فلقد سبق للدكتور جميل صليبا ان رأى ان الاتجاهات الفكرية والادبية في بلاد الشام كانت وليدة الظروف التي عاشتها سورية اوائل هذا القرن، وذهب الى ان « هناك نقاط ابتداء محددة يمكن الاستناد اليها في دراسة التيارات الفكرية كالحوادث العظيمة التي مرت على مسرح التاريخ ، من حروب وثورات وانقلابات امتصت جميع القوى العاملة في المجتمع ، واندمجت فيها جميع العناصر العقلية والانفعالية ، وهناك تطورات

اجتماعية وتبدلات اقتصادية نشأت عن مؤثرات خفية تجمعت بعضها فوق بعض واثرت في مشاعر الناس ومنازعهم . وهنالك كتب علمية وادبية جديدة الفت او ترجمت عن اللغات الاجنبية فتذوقها الناس واقبلوا عليها لما فيها من لقاح جديد للفكر العربي »(٩) .

ولم يكن الدكتور شاكر مصطفى اقل وضوحا في تحديد اسس النهضة الفكرية الحديثة وتياراتها ، وقد زاد على ما ذكره الدكتور جميل صليبا ايضاحا يتعلق بتمثيل التيارات الفكرية للطبقات الاجتماعية التي ولدت في اطار علاقة التبعية ، « فحركة اليقظة والنمو في الفكر العربي بسورية انما بدات منذ بدات البورجوازية تتعلم وتشكل طبقة جديدة تحل محل تلك الطبقات التقليدية من سياسية وعسكرية واقتصادية واجتماعية وعلمية ، وبدات منذ بدء التكوين الاجتماعي ينقلب الانقلاب الجذري ليتلاءم مع تطور العالم الحديث ، وانما كان ذلك مع تباشير الاثر الغربي في سورية »(١٠) .

غير أن تعمق هذه القضية يوجب بيان المستوى الحضاري للطرفين المتفاعلين : نحن والغرب ، وما ينتج عن تباين المستويين من اثر ، لان علاقة التفاعل هذه لم تكن تقوم بين طرفين متكافئين في الامكانات والمستويات ، وفي الحرية النابعة من ذلك ، « فالتفاوت بين المستوى الحضاري للغرب والمستوى العربي ، جعل من المنجزات الفكرية الاوروبية في القرن الماضي دعامة كبرى لنهضتنا منذ بداية القرن العشرين ، وقبل ذلك بقليل . هذه النقطة شديدة الاهمية للتأكيد على التفرقة بين نوعية النهضة الاوروبية التي اعلنت ميلادها بالعودة الى التراث اليوناني الروماني ، وبين نوعية النهضة العربية التي اعلنت ميلادها بالاحتكاك مع التراث الغربي . النهضة الاوروبية تعود الى الاغريق والرومان بلا عقد او مركبات نقص ، لان حضارتها جزء لا ينفصل عن التراث الاوروبي ، والنهضة العربية تلتفت الى الغرب في احرج لحظات تطورها : فهي في مرحلة تمزق وبتر من ناحية (ومن هنا ينتفي عامل الاستمرار) : ومن ناحية اخرى فهي، في مرحلة تبعية خطرة للحضارة الغربية على الوجهين

الاقتصادي والسياسي (ومن هنا يخصب المناخ الذي يولد العقد ومركبات النقص)(١١) » .

هذا الموقف من الغرب ادى الى نقل آلي لتياراته الفكرية والادبية انطلاقا من الاحساس بتخلفنا وتفوقه . وقد زاد هنا النقل من غربة مفكرينا وادبائنا عن واقعهم ، واسهم في قسر الاذواق على التعامل مع اشكال ونماذج غريبة عنا ، مما افقد الفكر والادب اصالتهما في التعامل ، وكان لا بد من ان يمر وقت طويل ، تتراكم فيه تجارب مريرة ، وخبرات كثيرة لدى حركة التحرر الوطني ، حتى يمكن التخلص من اسر الدهشة ومركبات النقص تخلصا محدودا ، ويمكن ادراك هذه المسألة انطلاقا من موقعها في اطار وضعنا العام ، وحتى يحاول بعض الادباء تلمس طريق ينيره هذا الادراك .

ويمكن ايراد امثلة كثيرة على النقل الالي عن الغرب ، فالنظريات الفلسفية والسياسية كالنظرية القومية والوجودية والماركسية وغيرها جاءت من الغرب ، ولم نشهد انبثاقا لفكر فلسفي واجتماعي من معطياتنا الذاتية على الرغم من التراث الكبير والهام الذي ورثناه في هذا المجال، وعلى الرغم من التحديات التي واجهتنا . ونحن لم نشهد ابداعا لمذاهب ادبية ونقدية انطلاقا من تجربتنا في هذا المجال على الرغم من غنى اشكال الادب والنقد ونماذجها عندنا ، والواضح ان ثمة انقطاعا بين التراث وانتاجنا المعاصر ، يقابل انقطاع خط تطورنا الذاتي اقتصاديا واجتماعيا ، ويترافق مع تعمق التبعية للغرب .. واذا كانت العودة الى الماضي واحياء التراث امرا مازال قائما منذ عصر النهضة ، فان ذلك لم يكن اساس نهضتنا المعاصرة بل هو ظل مفاخر اكثر منه قاعدة انطلاق .

ولعل السبب ـ هنا ـ هو أن علاقة التبعية تجلت ثقافيا في أن الغرب صار هو الذي يخلق لنا النماذج ، وفي اننا صرنا مقلدين لها ، وهكذا نقطع عن التطوير المبني على معطياتنا الخاصة من جهة ، وعن

خلق الابداع الفني المعبر عن واقعنا والمرتبط به من جهة أخرى . واذا اردنا ان نقصر الحديث ــ هنا ــ على الرواية ، فانها في ظهورها (١٣) ، وتطورها ، واتجاهاتها (١٢) ، ما برحت تقتفي اثر الرواية الغربية الا في القليل النادر الذي جاء تعبيرا عن طموح الحركة الوطنية التي كانت اضعف من ان تحقق ما تصبو اليه ، واعجز عن التصدي الفعال للغرب ، ولذا جاء الخروج على التبعية الثقافية قليلا نادرا .

اعتمادا على ما سبق وجدنا هذا الاطار العام لعلاقتنا بالغرب صالحا لدراسة الرواية في سورية (١٤) ، ووجدنا انه يمكن الانطلاق منه لدراسة قضايا الرواية جميعا كقضية ولادتها ، وتطورها واتجاهاتها ، واساليبها ، وعلاقتها بالواقع ، وتجديدها ، وآفاقها المستقبلية ، وغيرها . . . وسنحاول ــ فيما يلي ــ التوقف عند احدى هذه القضايا بقصد التمثيل وتقديم نموذج تطبيقي . والقضية التي سنتوقف عندها هي تجديد الرواية .

٤ ــ نموذج تطبيقي : تجديد الرواية :

في الساحة الادبية السورية بضع روايات تعد ممثلة لتيار الرواية الجديدة في القطر العربي السوري ، وتمتاز هذه الروايات بسمات فنية ابرزها الخروج على الشكل التقليدي للبناء الروائي القائم على التسلسل الزمني والمنطقي للاحداث ، وتجريب اشكال أخرى من البناء ، واختلاف النظرة الى الشخصية وطريقة رسمها ، وبخاصة مفهوم البطل الايجابي ، فقد اهتم ممثلو هذا التيار بتصوير العالم الداخلي اعتمادا على معطيات علم النفس ، ووصلوا احيانا الى اختزال الشخصية في ضمير للغائب .

ومن هذه السمات ان الزمن الروائي لم يعد خطا ممتدا من الماضي الى الحاضر ، بل تقطع ، وتداخلت اجزاؤه ، وتقطعت معه الاحداث ايضا . ومنها الارتكاز على استخدام الاحلام والكوابيس والحوار الداخلي بشكل

يختلف عما كان عليه الامر في الرواية التقليدية ، حتى غدت هذه الوسائل أساس البناء الفني للرواية .

وكثر الاعتماد على الوصف الموحي الذي يبرز جزءا من الاحداث والرؤى اكثر مما يبرز ثوبا مزركشا او اطارا عاما يمهد لعرض الاحداث كما كان عليه الامر في الرواية التقليدية .

وامتدت ايدي هؤلاء الكتاب الى التاريخ تستخدم بعض احداثه وشخصياته استخداما رمزيا ، والى التراث الادبي تقتبس منه وتضمن ما يتناسب ورؤيتهم التي تقوم عليها رواياتهم . واللغة ـ بشكل عام ـ اقتربت من لغة الشعر الكثيفة الموحية المنسوجة من الصور والانفعالات .

اضف الى ذلك استخدام مقتطفات من الصحف ونشرات الاخبار، والافادة من امكانات المطبعة في تغيير شكل الحرف ولونه (١٥) .

ومن ابرز النماذج الروائية التي تتجلى فيها هذه السمات : « شتاء البحر اليابس » (١٦) لوليد اخلاصي ، و « شرخ في تاريخ طويل » (١٧) و « الف ليلة وليلتان » (١٨) لهاني الراهب ، و « الزمن الموحش» (١٩) لحيدر حيدر ، و « كوابيس بيروت » (٢٠) لغادة السمان .

بعد هذا التحديد السريع لسمات الرواية الجديدة لا بد من التساؤل : الى أي حد يمكن عد ما فعله أصحاب هذا الاتجاه تجديدا وكيف ننظر الى هذا الامر في اطار علاقة التبعية بالغرب .

ان الاطلاع على اتجاه الرواية الجديدة في الغرب الذي يمثله كتاب من أمثال (ناتالي ساروت) و (كلود سيمون) و (ميشيل بوتور) و (آلان روب غرييه) و (جيمس جويس) وغيرهم ، وعلى بعض الكتب النقدية التي تدرس هذا الاتجاه (٢١) ، يدل دلالة قاطعة على ان هذه السمات الفنية التي عدت ملامح التجديد في الرواية السورية ليست اكثر من نقل لتقنيات الرواية الجديدة في الغرب .

وقد اشار الكتاب انفسهم في اكثر من مناسبة الى هذه الحقيقة(٣٢) ، وهنا نجد انفسنا مضطرين الى القول : ان ما فعلوه لم يكن تجديداً ابداعيا بل نقلا لتقنيات فنية ابدعها غيرهم وهذا يعني التقليل من القيمة التاريخية والفنية لما قاموا به ، ووضع مسألة كونه تجديدا في موضعها المناسب .

صحيح ان هؤلاء الكتاب حاولوا استخدام التقنيات الفنية التي نقلوها للتعبير عن همومهم وقضايا مجتمعهم ، فنجوا ـ بذلك ـ من شرك النقل الحرفي ، غير ان هذا الصنيع ـ في حد ذاته ـ يطرح قضية نقدية مهمة هي : امكان استخدام اطر فنية ظهرت في مجتمع معين استجابة لتطوره وقضاياه للتعبير عن مجتمع آخر مختلف في قضاياه وتطوره ؛ فاذا كانت هذه التقنيات وليدة الحياة في المجتمع الاول ، فكيف تفي للتعبير عن مجتمع آخر ؟ والى اي حد تكون اصيلة من جهة ، ومستساغة غير غريبة من جهة اخرى ؟ ولا بد من السؤال ايضا : لماذا كانت هذه التقنيات الفنية الغربية معتمد هؤلاء الكتاب لا غيرها ؟ .

ها هنا يمكن القول : ان هؤلاء الكتاب ما زالوا يجدون نموذجهم الثقافي في الغرب ، وان هذا الغرب ما زال يقدم لهم النموذج ، ويشجعهم على تقليده ، فانصرفوا ـ بذلك ـ عن اي محاولة اخرى للتجديد تستقي مادتها من مصدر آخر .

وسبب ذلك كله لا يكمن في كون الغرب متفوقا حضاريا ، فنحن نجد هذا (الغرب) نفسه لا يرى ضيرا في الافادة من حضارات الشعوب الاخرى ـ حتى البدائية منها ـ في فنونه ، وآدابه ، ولكن الغرب حين يفعل ذلك يستوعب ، ويتمثل ، ويعيد الخلق والتكوين ، فينتج فنا اصيلا يحمل خصائصه واصالته ، وذلك لان موقفه من حضارات هذه الشعوب ليس موقف التابع ، وما هكذا موقف كتابنا ، لان علاقتنا بالغرب تقوم على التبعية ، وفي التبعية انصراف عن اية محاولة اخرى .

ولكن استخدام الكتاب لتقنيات الرواية الجديدة في الغرب من اجل التعبير عن قضايانا ــ بدل تكلف معالجة قضايا غريبة المصدر ــ أمر يدل على تقدم في وعي حركة التحرر الوطنية لواقعها من جهة ، وللغرب من جهة اخرى ، بيد انه وعي ناقص ، ودلالة على قصور هذه الحركة عن هدفها وطموحها ، لانها لوكانت تجحت فعلا في فك علاقة التبعية بالغرب ، لتخلصت من الوقوع في أسر ما يقدمه من نماذج ثقافية ، والتفتت الى ابداع نماذج اصيلة ، تستقي مادتها من مصادر كثيرة وغنية غير المصدر الغربي .

من هذه المصادر كتب التاريخ والسير ، والوان القصص العربي القديم ، والحكايات الشعبية ، والاساطير والخرافات ، واشكال الرواية في الشعر والحديث الشريف ، والسير الشعبية والحكم والامثال ، والتراث الصوفي ، والمعطيات الحضارية لبلدان العالم الثالث ، اضافة الى الغرب ، ولكن الغرب ــ هنا ــ يبقى مصدرا من مجموعة مصادر كثيرة لا المصدر الوحيد ، ولا النموذج المقلد .

ونحن ــ هنا ــ لا ندعو الى احياء هذه الاشكال التراثية وتقليدها ، لان خطر ذلك لا يقل عن خطر التبعية للغرب ، وانما ندعو الى اكتشافها ، وتحديد قوانينها الجمالية ، وامتلاكها ، لتصبح جزءا من التكوين الثقافي الذي يشكل منابع الابداع . وفي الرواية العربية نماذج قليلة قامت على هذا الاساس ، ونجحت ، منها رواية « الزيني بركات » و « وقائع حارة الزعفراني » للكاتب المصري جمال الغيطاني ، ورواية « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل » للكاتب الفلسطيني المقيم في الارض المحتلة اميل حبيبي .

غير ان هذه المحاولات ما تزال قليلة ، وان كانت توحي بامكان كبير ، وتشير الى طريق جديدة - وهي لم تنتشر ــ بعد ــ نتيجة استمرار علاقة التبعية بالغرب ، وعدم قدرة حركة التحرر الوطني العربية على الانفكاك من اسر هذه العلاقة في مختلف مناحي الحياة .

الهوامش :

(١) انتشر استخدام مفهوم التبعية كثيرا في الدراسات الاجتماعية والاقتصادية التي تصدت لدراسة اوضاع العالم الثالث بعامة ، ومن ابرز من كتب عنها : مهدي عامل في لبنان ، وسمير أمين ، وفوزي منصور ، ود. ابراهيم سعد الدين ، ود. مصطفى كامل السيد ، ود. جلال امين في مصر .
ولكن استخدام هذا المفهوم في الدراسات الثقافية بعامة ، والادبية بخاصة ، ما زال اقل بكثير ومن بين اهم الاسهامات ما كتبه د. فيصل دراج ، وبخاصة دراسته « العلاقة الروائية في العلاقة الانتاجية ، المنشور في مجلة (الطريق) اللبنانية ـ عدد ٣ / ٤ لعام ١٩٨١ » ، وكتاب د. عواطف عبد الرحمن « قضايا التبعية الاعلامية والثقافية في العالم الثالث » الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب في الكويت عام ١٩٨٤ ، ولكنه يهتم بالاعلام قبل اي شيء آخر ، وكتاب محمد كامل الخطيب « المغامرة المعقدة » الصادر عن وزارة الثقافة في القطر العربي السوري عام ١٩٧٦ .

(٢) نستطيع ان نجد في الروايات السورية نماذج عديدة تؤكد ذلك ، كضرب صناعة الحرير الطبيعي التي كانت سائدة في القطر بعد دخول الحرير الصناعي ، على نحو ما صورته رواية « بقايا صور » لحنا مينه ، وتصدير الازمات الاقتصادية من الغرب الى بلادنا على نحو ما صورته رواية « المستنقع » للكاتب نفسه ، ورواية « سقوط الفرنك » لتسيب الاختيار .

(٣) د. شاكر مصطفى : محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية ـ القاهرة ـ معهد الدراسات العربية العليا ـ ١٩٥٧ ـ ص ١٤ .

(٤) المرجع السابق ـ ص ١٠ .

(٥) المرجع السابق ـ ص ١٢ .

(٦) المرجع نفسه ـ ص ٢١٦ .

(٧) محمد كامل الخطيب : المغامرة المعقدة ـ دمشق ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٧٦ ـ ص ٥

(٨) د. عواطف عبد الرحمن : قضايا التبعية الاعلامية والثقافية في العالم الثالث ـ الكويت ـ ١٩٨٤ ـ ص ٥ .

(٩) الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الادب الحديث ـ القاهرة ـ معهد الدراسات العربية العليا ـ ١٩٥٨ ـ ص ١ ـ ٢ .

(١٠) محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية ـ مرجع سابق ـ ص٢ .

(١١) د. غالي شكري : ثورة الفكر في ادبنا الحديث ـ القاهرة ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٦٥ ـ ص ٩١ .

(١٢) هناك ما يشبه الاجماع بين الدراسين على وجود انقطاع بين القصة العربية الحديثة بمعناها العام والتراث القصصي العربي ، وعلى أن القصة الحديثة التي نكتبها الان وافدة الينا من الغرب ، ومن الامثلة على ذلك : د. جميل صليبا ـ اتجاهات النقد الحديث في سورية ـ القاهرة ـ معهد الدراسات العربية العليا ـ ١٩٥٦ ـ ص ٢١٢، د. شاكر مصطفى ـ محاضرات عن القصة السورية حتى الحرب العالمية الثانية ـ ص ٤ ، جورج سالم ـ مدخل الى الرواية والقصة في القطر العربي السوري ـ مجلة المعرفة ـ عدد ١٤٦ لعام ١٩٧٤ ـ ص ٧ ـ ٨ ، الياس خوري ـ تجربة البحث عن افق ـ سلسلة ابحاث فلسطينية ـ رقم ٤٤ ـ بلا تاريخ ـ ص ١١ و ١٢ ، د. حسام الخطيب ـ الرواية السورية في مرحلة النهوض ـ القاهرة ـ معهد البحوث والدراسات العربية ـ ١٩٧٥ ـ ص ٣٦ ـ ٣٩ .

(١٣) من ابرز الدراسات التي تظهر مدى تأثر الرواية السورية بالرواية الاوربية دراسة الدكتور حسام الخطيب : سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية ـ دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب ـ ١٩٧٤ ، فقد تعرضت لولادة القصة السورية وتطورها مبرزة دور المؤثرات الغربية في ذلك كله . وفي الكتاب الاخر للدكتور الخطيب « الرواية السورية في مرحلة النهوض » ، مرجع سابق ، يذكر ان « الرواية كانت فنا مستوردا » ، ثم يذكر « الاسباب التي تسوغ للمرء اطلاق مثل هذه الحكم » وهي :

ـ أن تقنيات الرواية السورية تقليد للتقنيات الغربية .

ـ وان التاثير لم يقتصر على الشكل بل تناول المضمون .

ـ وان جميع الكتاب السوريين لا يشيرون الى اطلاعهم على التراث القصصي العربي او التاثر به ، مقابل اشارات واضحة الى القصة الاوروبية ، ص ٣٦ ـ ٣٩ .

(١٤) لا يعني هذا اقتناعنا بعدم صلاحيته لدراسة غيرها من فنون الادب ، وقد اقتصرنا ـ هنا ـ على ذكر الرواية لانها معنية بالحديث ، ونحن نذهب ـ ايضا ـ الى ان ما ينطبق على القطر العربي السوري ينطبق على الاقطار العربية الاخرى ، وعلى بلدان العالم الثالث بشكل عـام .

(١٥) اكتفينا ـ هنا ـ بذكر أبرز السمات دون تفصيل او تمثيل ، لان هذا البحث لا يتسع لذلك ، وليس غرضه أن يدرس هذا الجانب وحده ، وللتوسع يمكن الرجوع الى : الرواية السورية (١٩٦٧ ـ ١٩٧٧) لنبيل سليمان ـ دمشق ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٨٢ ـ ص ٤٥ وما بعدها .

(١٦) بيروت ـ دار عويدات ـ ١٩٦٥ .

(١٧) دمشق ـ دار الاجيال ـ ١٩٧٠ .

(١٨) دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب ـ ١٩٧٧ .

(١٩) بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٣ .

(٢٠) بيروت ـ دار الاداب ـ ١٩٧٦ .

(٢١) من أبرز هذه الدراسات :

ـ معنى الواقعية ـ تاليف جورج لوكاتش ـ ترجمة د. أمين العيوطي ـ القاهرة ـ دار المعارف ١٩٧١ .

ـ نحو رواية جديدة ـ تاليف الان روب غرييه ـ ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ـ القاهرة ـ دار المعارف بلا تاريخ .

ابراهيم مصطفى ـ القاهرة ـ دار المعارف بلا تاريخ .

ـ قضايا الرواية الحديثة ـ تاليف جان ريكاردو ـ ترجمة صياح الجهيم ـ دمشق ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٧٧ .

(٢٢) من ذلك على سبيل المثال :

ـ حديث حيدر حيدر عن المؤثرات الثقافية الاجنبية الذي اورده نبيل سليمان في كتابه (الرواية السورية) ـ ص ١٩ ـ ٢٠ .

ـ وما قاله هاني الراهب في مجلة المعرفة عدد ٤٣ لعام ١٩٦٥ ، وفي مجلة المعلم العربي عدد / ١ / لعام ١٩٦٦ ، وفي مجلة المعرفة عدد ١٤٦ لعام ١٩٧٤ ، ونص المقابلة التي أجراها معه راسم المدهون ونشرت في كتاب د. فيصل دراج (حوار في علاقات الثقافة والسياسة) ـ ص ٣٥ وما بعدها .

ـ وما قالته غادة السمان في جريدة السفير عدد ٢٢ / ٤ / ١٩٧٧ .

★ ★ ★

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

الفن في عصر العلم

ترجمة	مراجعة	تاليف
د. جابر ابي جابر	شوكت يوسف	ارسيني غوليكا

< ○ ○ ○ >

امثال وتعابير شعبية

من السويداء ـ سورية

سلامة عبيد

< ○ ○ ○ >

ملف المعرفة

الحداثة الأولى

من جبران

إلى مجلة «شعر»

«القسم الثاني»

محمد جمال باروت

الحداثة الأولى من جبران إلى مجلة « شعر »

« القسم الثاني »

محمد جمال باروت

١ ـ « الغموض الدلالي » ـ « القصيدة ـ الرؤيا »

يرتبط « الغموض الدلالي » في السياق الذي تفصح عنه نصوص (حركة مجلة « شعر ») بالبنية الشعرية الرؤيوية . انه اساسا بمعنى « تعقيد الرؤيا » لا ينهض الا في مثل هذه البنية . وهذا لا يعود الى طبيعة القواسم المشتركة بين عمل الشعر وعمل الحلم وحسب ، بل يتصل اساسا بعالم الرؤيا الشعرية كحامل ايديولوجي لنظرة الى الحياة والعالم .

وبمعنى آخر فان « الغموض الدلالي » ليس مجرد سمة اسلوبية لعلاقات الاجزاء والبنية في البناء الشعري الداخلي فقط ، بل هو نتاج نظرة الى الحياة والعالم ، وموقف منهما ، فهذا المبدأ اذ يؤكد على اولوية المعرفة الحدسية كمحدد لافاق فهم طبيعة الشعر ووظيفته في آن واحد، فانه يتصل وعلى نحو شديد العضوية والخصوصية بطبيعة المحتوى المعرفي والبسيكولوجي والايديولوجي للتجربة الشعرية .

ويشمل هذا المبدأ فيما نرى ، في تجربة « قصيدة النثر » نصوص ادونيس ويوسف الخال وانسي الحاج وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا (من شعراء مجلة « شعر ») . فالشعر هنا في هذه النصوص يقترب من الحلم ، وتقترب معه الخصائص الجمالية للتعبير الشعري من الخصائص اللا منطقية والغامضة والثرية دلاليا للحلم . وبمعنى آخر يصبح الشعر ضربا من « الرؤيا » يعرض عن « البصر » باتجاه « البصيرة » ، وعن « الرؤية » باتجاه « الرؤيا » وعن الواقع باتجاه الحلم . من هنا ساعد تمثل التجربة الوجودية على النضج الفني الشعري لهذا الفهم الحداثة ، ذلك ان هذه التجربة تبدو في هذا المنظور الشعر حالة من حالات الشعر . حالة اشكالية بكلمة ادق . غير ان النضج لـ « الرؤيا » الشعرية ، قام ايضا على تمثل مجلة « شعر » للرمزية الفرنسية ، والرومنتيكية الانكليزية ، ولفلسفات برغسون وسارتر ونظرية تي . اي .. هيوم الشعرية . من هنا كان « الشعر ــ الرؤيا » عند (حركة مجلة « شعر ») يعني درجة من درجات « الشعر الميتافيزيقي » واحيانا يعنيه تماما . ان قصائد ادونيس خصوصا ، و « قصائد في الاربعين » ليوسف الخال ، و « من الاعماق صرخت اليك يا موت » و « بضعة اسئلة لاطرحها على الكركون » لتوفيق صايغ و (لن) لانسي الحاج ، تقدم نماذج دقيقة لذلك .

★

ان القانون الاساسي لمنظومة الخصائص الجمالية ــ اللغوية في النصوص ، تقوم على « التنافر الدلالي » الذي ينتج عن « الانز

ما بين الدال والمدلول . ويقصد الدكتور كمال خير بك بـ « الغموض الدلالي » تحديدا « الانزياح او المسافة أو الابتعاد في الاسلوب » غير أن هذه الانزياحات نفسها ، هي التي تحول التعبير الشعري ، الى تعبير متعدد الدلالات والايحاء ، وذي بناء مجازي استعاري بالضرورة . وفي ذلك مصدر « غموضها الدلالي » . ذلك القانون اي « الانزياح » الذي يراه كوهين مبدأ مطلقا للشعر .

حقا ان « الانزياح » سمة من سمات كل نص فني ، الا ان درجته المكثفة والقصوى تظهر دوما ، وبشكل نوعي في النصوص ذات البنية الرؤيوية ، التي تتيح بطبيعتها لهذا المبدا ، ان يفصح عن تجلياته الاكثر حضورا . وهذا يعود أيضا الى طبيعة الرؤيا بمعنى (الحلم) ، الذي يتضمن ثراء بلاغيا لا حدود له . فالثراء والتعدد الدلالي في صورة الحلم والذي يسميه فرويد بـ « التكثيف » ، اضافة الى الثراء البلاغي ، هما من خصائص لغة الحلم بما هو حلم ، وبمعنى من المعاني هما من خصائص لغة اللا شعور ، التي تقوم كما وضح فرويد على منهج مجازي استعاري يقترب من الصفاء .

لقد كان لهذا القانون معناه التغييري العميق ، في الاختبار الشعري العربي الحديث . اذ انه يطوح جذريا بنظرية « عمود الشعر » التي تقوم فيما تقوم على التناسب المنطقي ما بين المشبه والمشبه به ، ما بين الصفة والموصوف ، ما بين الدال والمدلول . ولا ينسينا ذلك ، ان درجات الانزياح تختلف من شاعر الى آخر ، ومن نص الى آخر للشاعر الواحد نفسه . غير ان طليعة (حركة مجلة « شعر ») كانت تعي حقا ، ان ليس كل منظومة عناصر متنافرة دلالية هي حداثة او رؤيا (اذ ان مشكلة الحداثة فهمت على انها مشكلة رؤيا) ، بل ان الموهبة هي شرط شعرية هذه العناصر ، واطارها الجوهري . من هنا ترى هذه الطليعة عبر صوت ادونيس (إن العبث والحلم واللا وعي والتخيل انتجت شعراء زائفين . فليس شعرا او قصيدة ان نسرد تاريخا غير متلاحم ، لا نتيجة له ولا غاية تحركه ، وان نصف صرخات الالم والثورة في سطور

منظمة) (١٤٠) . غير ان هذا يشير بوضوح الى ان منظومة العناصر المتنافرة دلاليا عندما تكون محكومة بالموهبة ، فانها تستمد عناصرها الاكثر بروزا من تقنيات ورؤى العبث والحلم واللا وعي والتخيل ، تلك التي شكلت مرجعا اساسيا لنخبة مجلة « شعر » في فهمها للحداثة ، كما شكلت تميزا جماليا ـ شعريا لموقفها الشعري الاشكالي من العالم . ولعل هذه التقنيات ـ الرؤى (بمعنى ان لكل تقنية رؤيا للعالم) هي ما تدفع ادونيس ليسمي المجاز عنها بـ « المجاز التوليدي » وهو نفسه ما قصد به فرويد ظاهرة « التكثيف » في صورة الحلم ، وما نفضل تسميته بالتعدد الدلالي ، الذي هو سمة من سمات الرؤيا الشعرية . يكتب ادونيس :

اسمع في ذاكرتي اجراسا اكتشف انها ارحام واطفال
اسمع في الاجراس الارض الثانية
حيث تصير الشمس خضراء بالماء بيضاء بالجسد
تدخل في مدار الجمجمة وتجاور كوكب الجرح
اتركنني
ارى اوراقي ترشح نرجسا وجداول
ارى الماء يصير كتابا والكتاب افلاكا وشواطىء
وارى النجوم احلاما
الحلم شجرة
الشجرة امرأة ومستقبل امرأة (١٤١) .

فالسماع هنا لا يتم عبر الاذن بل في الذاكرة ، التي تتحول الاجراس فيها الى ارحام تثير شعرية الولادة والتجدد ، والى اطفال ، وارض اخرى (الماء كتاب ، الكتاب افلاك وشواطىء ، النجوم احلام ، الحلم شجرة ، الشجرة امرأة ...) كلها (انزياحات) بالغة الحدة في تنافرها وبالتالي في غموضها الدلالي . ويكتب يوسف الخال في « صلاة في الهيكل » :

الحجر ينطق . الحجر يصير خبزا ، يصير نبيذا ،
يصير . الحجر سماء ، هنيئا لمن له اجنحة
آه ، كم احبك الليلة .
لمرة أولى اضحك هكذا . اتعرى فيك ، اكون
لمرة اولى انا هذا الحجر ـ السماء
عيناك ، جسدك كله طفل يسبح في الماء
احب الطفل والماء ، الماء والطفل
وفي القفر من سوى الحجر يؤنس ، ورغم قساوته
يسند ويريح .
فلتكن لنا هذه اللحظة . الحجر سماء جناحها نحن (١٤٢)

ان الانزياحات هنا ذات بنية استعارية واضحة ، تلغي الفاصل التقليدي بين الذات والموضوع ، من هنا لا تتمتع بصفة التمايز والوضوح التقليدية ، بل بسمة اختلال علاقات التناسب المنطقي . فالمجاز هنا لا يقارب الحقيقة ، بل يتجاوزها ، لتتولد تلك الدلالة ، ذات الشعرية التي تضرب عميقا ، رؤيا ذات تضمين اسطوري . فالحجر اذ يثير في سياق النص مناخا وثنيا ، فان انزياحه الشعري الى خبز ونبيذ يوحي بمناخ مسيحي تميز به يوسف الخال . فتغدو للحجر معان دلالية متعددة ، مختلفة عن معناها الحقيقي . انه هنا سماء يشكل البشر اجنحتها ، وبانسون لها وبها ، وهو هنا انسان ينطق ، وعبر صيرورته خبزا ونبيذا يوحي بتحوله الى مسيح ...

الا اننا نميز هنا ما بين « الانزياح كممكن » اسلوبي ، يراه البعض مبدأ مطلقاً لكل شعر ، وبين الوعي به . اذ انه ينهض في تجربة مجلة « شعر » ، وعلى مستوى وعيها لطبيعة الشعر ووظيفته ، بالقول

بالشعر ـ الرؤيا ، الذي تختلف فيه كلياً طريقة المعرفة الحدسية عن طريقة المعرفة الذهنية ، فقوى الحدس الشعري هي التي تمكن الشاعر من الامساك بحقيقة ما وراء الادراك المألوف ، واكتشاف اللامرئي ، والدلوف الى المجهول ، من هنا حساسيتها الميتافيزيقية . يتحول الواقع ، هذا المنظور للشعر الى « سيل من العناصر المتداخلة يعجز الذهن عن الامساك به » . من هنا فان (القصيدة لا تشرح العالم او تفسره او تنقله ، او تكتشفه ، وانما تعيد خلقه من جديد ، على محك تجربة الشاعر ، وبواسطة الشاعر ، وبواسطة حدسه ومخيلته) (١٤٣) وبذلك يصبح الشعر (وسيلة معرفة ورؤيا) كما يعبر الخال ، يتضمن هذا الفهم للحداثة حدوداً فاصلة بين الادراك الحدسي والداخلي ، وبين الادراك الذهني والايديولوجي والفكر ، بين الرؤيا والخطابة ، بين الشعر كتجربة كيانية تفور في عالم الداخل ، وبين الشعر كصيغة تهدف الى الاقناع .

يثير ذلك فيما يثير مشكلة العلاقة بين المجاز والحقيقة ، التي بقدر ما هي جوهر كل انزياح اسلوبي ، بقدر ما هي التجسيد الجمالي بالمعنى الاكثر ضيقاً وتحديداً لمشكلة العلاقة بين الشعر والواقع . فقد انطلقت (حركة مجلة « شعر ») من مفاهيم وتصورات تقول برفض الاستيعاب الجمالي للواقع ، وامكانية التحليق الحر فوق تاريخيته ، من هنا حسب هذه المنطلقات لا يعيد الشعر انتاج الواقع ، بل يبتكر ويخلق عالما آخر بديلا تحدسه الرؤيا الشعرية . ومن هنا ايضا كانت (حركة مجلة « شعر ») تؤكد على التناقض ما بين الرؤيا والواقع ، ما بين الشعر والمجتمع . وبالتالي ما بين المجاز والحقيقة . حقا ان كل شعر وفن ـ عموداً ـ هو في معناه الجوهري احتجاج على الواقع القائم ، ولكن هذا الفهم في بنية الوعد التي نهضت فيها مجلة « شعر » ، قاد الى اوهام نخبوية ومثالية وميتافيزيقية عن طبيعة الشعر ووظيفته . تحول معها معنى الشعر الى شكل من اشكال المعنى « المتعالي »

و « العارف » وتحول معها الشاعر الى نمط آخر من الأنبياء والعارفين والرائين والمتعالين الذين يحسون على نحو حاد بأزمة تناقضهم الأونطولوجي بين فرديتهم والمجتمع . وقد خلف ذلك حساً اغترابياً حاداً (بالمعنى الذي يقترب من فهم الوجودية للاغتراب) بالاقتلاع والنفي. لذلك ليس صدفة أن تتحول الرؤيا الشعرية التي هي جانب مهم في كل فن ، في بنية الوعي لـ (مجلة « شعر ») الى « شعر ميتافيزيقي » تتحدد الحداثة فيه ، وبتحدد معنى الشعر فيه . ومن الطبيعي أن تقترب التجربة الشعرية الميتافيزيقية الاستشرافية من مواصفات « الحلم » و « الرؤيا » ، تلك الثرية بالانزياحات بين المجاز والحقيقة .

لعل هذا ما تصفه سوزان برنار بـ « القصيدة الاشراقية » كصيغة من صيغ قصيدة النثر ، حيث تقترب من الحلم الاشراقي المكثف ، الذي يقضي على تخوم الزمان والمكان ، الذات والموضوع ، ويدمجها في كل شعري جديد . لهذا يستغرق من تسميهم برنار بالشعراء الاشراقيين في الصورة المنفلتة من العلاقات المنطقية ، تلك التي رأينا فيها منظومة تنافرات دلالية ناتجة عن الانزياحات . هكذا يغدو الشعر في هذا المنظور مهتماً بالبحث عن المدهش ، والنطق بالمطلقات ، وبالكليات الكبرى ، وبالتالي يتعالى على الواقع ، في لهفته نحو واقع آخر جديد ، يحدسه ويستشرفه ويترع أبوابه ، من هنا وعبر هذا المنظور يغدو الشعر خلقاً اكثر مما يغدو تعبيراً ، وبمعنى آخر يتحول الى « رؤيا » . والواقع أن الجذور المعاصرة العميقة للقول بالشعر ــ الرؤيا نجدها منذ الاندفاعة الجبرانية ، تلك التي غيرت حساسية وشعرية كاملة ، بل يمكن لنا أن نرى في فهم جبران خليل جبران للشعر ، استباقاً عميقاً للعديد من الأطروحات المركزية لحركة الحداثة الشعرية .

لقد وصل هذا الفهم مع (حركة مجلة « شعر ») الى مرتبة نضج فني جمالي نوعي ، ترك بصمات تأثيرية عميقة في نظرية الشعر العربي الحديث ، ولعل اعمق هذه التأثيرات هو ما كان في مجموعة « مجلة شعر ٦٩ » في العراق ، وجيل الستينات عموماً . حيث كتب (البيان

الشعري ؛ الذي أصدره « الشعراء الشبان الطليعيون » في العراق ان « ... الشعر ليس لغة للايصال اليومي بين المجموعات البشرية ... يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي ، ما هو مكشوف الى ما هو غير مكشوف ... » « واذا كان الحلم الشعري مادة كل قصيدة تكتب . فان الوصول الى هذا الحلم عبر اختراق الواقع اليومي ليس سهلا على الاطلاق ، ذلك لان الوصول الى مثل هذا الحلم يقتضي ان يكون كل شيء في الكون (التاريخ والسياسة والعلوم والفلسفات والموت والوجود والمستقبل) موجودا في الذهن كجوهر متحد عند كتابة اية قصيدة ... » (١٤٤) على هذا ، وكما هو المعنى المتعالي للشاعر ، عند (حركة مجلة « شعر »). نرى (البيان الشعري) في الشاعر درجة من درجات النبي ، العارف ، الحاوي لكل شيء ، والشكاك بكل شيء ، ويرى في التجربة الشعرية درجة من درجات النبوة . « ان الشاعر الذي يصل في قصائده الى النبوة هو الذي يعرف كل شيء ولا يعرف ، هو الذي **يقول ولا يقول ، هو الذي لا يكون في العالم رغم انه موجود فيه ، هو الذي يكشف لنا اكثر الحقائق قوة دون ان يكون متاكدا منها** » (١٤٥) ان هذا الموقف الشعري الاشكالي ، الذي يقدم صورة عارفة مستبصرة ورائية للشاعر تنتزعه من دائرة البشر الواقعيين ، لا يمكن ان ينهض في نضجه الفني ، الا في بنية « شعرية » رؤيوية . غير أن (**البيان الشعري**) ك (**حركة مجلة « شعر »**) يناقض بين هذا الموقف الشعري الكلي الشمولي ، وبين تفاصيل الواقع . على هذا يكون الشعر بطبيعته خارج هذه التفاصيل حيث يرى (البيان) : « **ان مهمة القصيد لا يمكن ان تتعلق داخل ما هو جزئي ويومي سواء كان سياسيا او غير سياسي** » (١٤٦) فالشعر حسب ذلك لا يقول الا الاشياء الكبرى ، الا مطلقاته وكلياته وتعالياته . والشعر حسب ذلك لا يكون إلا عارفا كتجربة النبوة والعارفين . ورغم البنية الديمقراطية الثورية لوعي شعراء (البيان الشعري) فان معناهم للشعر هنا يواصل ذلك المعنى « العارف » و « المتعالي » للرؤيا الشعرية ، والذي كانت (حركة مجلة « شعر ») أول من انضجته فنيا ، على مستوى البنية العمقية للنص الشعري ، وعلى مستوى الوعي النظري الادبي الذي رافقه .

٢ ـ مقاربة جماليات نثر الواقع : خصائصها في شعر شوقي ابي شقرا وفي شعر الماغوط

ا ـ (ماء الى حصان العائلة) لابي شقرا

غير ان حساسية شعرية مختلفة ، نمت داخل تجربة « الحداثة » في مجلة « شعر » ، كانت تخترق ذلك المعنى الرؤيوي الحدسي لطبيعة الشعر ووظيفته ، وتبتكر افقا شعريا منقطعا عن المعنى « العارف » و « المتعالي » و « النبوي » للشعر . فهذه الحساسية التي عبر عنها كل من **محمد الماغوط وشوقي ابو شقرا** ، كانت **تتجاوز مبدا « تبسيط الخطاب الشعري »** الذي اعتمد في النصوص الرؤية او المقاربة للرؤيا ، على اتكاءات معجمية جزئية من لغة الحياة الدارجة . وعلى مستوى البنية السطحية للنص : الى **« مقاربة جماليات نثر الواقع »** على مستوى البنية العميقة التوليدية للنص الشعري .

فـ **« مقاربة جماليات نثر الواقع »** لم تتأسس في هذه الحساسية على نية شعرية رؤيوية ، تمركز الشعر في عالم الذات ، وانما على اتصال متوقد بالتفاصيل الاولية المهملة في الحياة اليومية . تلك التي وجد فيها المعنى الرؤيوي الحدسي للشعر عناصر نقيضة لشمولية الرؤيا وكليتها وفذوذيتها .

وبهذا المعنى فان **« مقاربة جماليات نثر الواقع »** في نصوص الماغوط وابي شقرا كانت تكشف عن نظرة اخرى للشعر . انها اكتشاف للشعر في الجزئي واليومي والعادي وغير المدهش . فهذه الحساسية تعطي افقا شعريا للغة الاعتيادية اليومية ، بل انها داخل هذه اللغة ذاتها ، تعيد تركيبها في موقف « شعري جديد ، لا يرى الشعر في عالم الذات وحسب ، بل يراه في عالم الاشياء والتفاصيل وحركة الحياة اليومية .

وقد تطلب ذلك اعادة النظر بالطبيعة الميتافيزيقية ، الوجودية او شبه الوجودية ، والحدسية للرؤيا الحديثة في الشعر . فها هو شوقي ابو شقرا ـ احد الاعضاء العاملين في « شعر » وسكرتير تحريرها ـ يعلن عام ١٩٦٢ وفي (خميس مجلة « شعر ») ان **كلمات حضارة وموقف حضاري وكلمات اليقين والوجودية التي تطن كالجرس المخلوع على افواه بعض شعرائنا الصهريجيين ، علكات لإثارة الريق فقط في الفم « وان كلمات حضارة وموقف حضاري واليقين والشك والوجود هي كلمات يقع ضحيتها القـراء الفراشيون نسبة الى فراشـة » (١٤٧)** لكأن ابا شقرا يعيد النظر باطروحات (حركة مجلة « شعر ») ويضعها موضع التساؤل ، والتي ساهم نفسه في بلورتها طوال سبع سنوات كما يقول محمد الماغوط (**انا اهتم دائما بالجزئيات ، لان هذه الجزئيات الصغيرة هي التي تشكل القضايا الكبيرة . . . انا ضد ان نعالج الاشياء من خلال مظاهرها ، يجب ان نغوص الى الاعماق . على الكاتب ان ينزل الى الزواريب ، الى الحارات الفقيرة ، هذه هي الجزئيات التي اتحدث عنها ، قد اشاهد رسالة غرامية ملقاة على الارض قد اجد فيها مادة لاعالجهــا) (١٤٨)**

هذه النظرة المختلفة للشعر ، والتي تراه في التفاصيل المهملة وغير المهمة « شعريا » في القـاع الاجتماعي ، تتناقض كليـاً مع **« الشعر الميتافيزيقي »** الذي قالت به تجربة الحداثة في مجلة « شعر » . ومع هذه النظرة المختلفة للشعر ، لا يتم الاقرار بصحة مبدا العلاقـة بين الشعر والواقع ، بل والاقرار ايضا بحضور هذه العلاقة في النـص الشعري نفسـه . من هنا ومع هذه النظرة ايضا لم يعد الشعر تعبيرا عن **(فردية يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته المغلقة ، عن عالمه المنعزل ، عن كونه الذي ينتهي في نفسيته ولا يتعداها)** ولم تعد **(القصيدة الحديثة تعبيرا عن فكرة غيبية كبرى)** كما كان يقول « خميس مجلـة شعر »

بصوت فؤاد رفقة ، بل اصبح الشعر حضورا لعالم الاشياء والتفاصيل وعلاقتها بالانسان ، يمنحها افقا شعريا ، وذاكرة اخرى .

★

في (ماء الى حصان العائلة ـ ١٩٦٢) (١٤٩) الذي يبدو فيه شوقي ابو شقرا رائدا لحداثة اخرى ، نرى نمذجة شعرية واضحة لهذه الحساسية التي تقارب جماليات نثر الواقع ، من ضمن نظرة جديدة الى الشعر ، منقطعة عن النظرة « العارفة » و « الحدسية » و « الرائية » و « النبوية » . ولعل افضل مايقارب تميز هذه الحساسية الشعرية ، هو مقارنة عامة بين العالم الشعري الذي ينهض في « ماء الى حصان العائلة » لابي شقرا وبينه في « قصائد في الاربعين » ليوسف الخال . ولا نهدف من المقارنة استخلاص حكم قيمة ، بل مقاربة نظام العلاقات في البناء الداخلي لتجربة الحداثة ، وما يمكن من تمييز اتجاهات فيها .

إن يوسف الخال يجرب امكانات اللاوعي على حد تعبير انسي الحاج ، ويخوض في مطلقات ميتافيزيقية كمشكلات الخطيئة والمعنى والايمان والعبث واللاجدوى والصلب والانبعاث والعقم الروحي والحضاري ، والنفي الكياني ، عبر تجربة روحية ميتافيزيقية تتقمص المعنى المسيحي ، وينهض فيها المسيح كمثال جمالي مركزي ، تجتمع فيه مختلف التعميمات الفنية ودرجات دلالتها .

ان (قصائد في الاربعين) تستعيد الافق « العارف » « المتعالي » للشعر . ذلك الافق الذي تسبح فيه المطلقات الميتافيزيقية ، وتقف فيه اسئلة الشاعر حائرة امامها . من هنا نجد قصائده موزعة بين « حوار مع الشيطان » و « اعتراف » و « صلاة في الهيكل » و « العشاء الاخير » و « التوبة » و « الخلاص » ... والتي تستحضر مباشرة فضاء مسيحيا بالمعنى الشامل للكلمة . في حين ان **شوقي ابو شقرا** في (ماء الى حصان العائلة) يحرر الشعر من هذا التمركز الميتافيزيقي حول اللات ،

ومطلقاتها . فيرى الشعر في المحيط الدلالي للحياة اليومية .. بأشيائها وتفاصيلها وناسها .. ان قصائده قصيرة كلحظات هذه الحياة ، ولقطاتها ، ومواقفها المنثورة . حيث يعطي الجزئيات المهملة ، المنثورة فيها ، الهامشية بالنسبة للشعر الرؤيوي ، تلك التي ليس فيها ادهاش ، افقا شعريا . وبالتالي يسمح لافعالها ولحظاتها ان تدخل في النسيج اللغوي ــ الثقافي للشعر . انه يكتب عن رقيب بالدرك ، وعن الترامواي، وعن الكرسون والشمبانيا والبيرة ، وعن خواجة يلعب بشاربيه ، وعن تدهور سيارة بطرس ، وعن جدة تذري البرغل ، وعن نمر الجمركي .. وعن كاتيا الفتاة التي تلبس (البيجاما) ، وخليل الذي يسافر الى فنزويلا ... وفؤاد اللص الحنون ، والراعية رفقة ، وعن قاسم بائع الكعك للمدارس ، عن مرقص بائع المناقيش ، وعن الماظه العانس .. الخ . هـذا يعني ان مثله الجمالية منقطعة تماما مثل « المنفي » و « الغريب » و « الجليل » و « العارف » عند يوسف الخال مثلا . بل هي مثل منفرسة في التفاصيل التي تطرحها الحياة . وهذا يعني ان طبيعة الشعر ووظيفته تنطلق من التعميم الفني للحياة ، عبر الصلة بها في مرجع الواقع نفسه . من هنا ينهض في تجربة الحداثة عند كل من يوسف الخال وشوقي او شقرا (كنموذجين لا يعنيان الحصر) فضاءان شعريان مختلفان ، يعكسان نظرتين مختلفتين لعلاقة الشعر بالواقع ، غير ان المهم لنا هنا ليس استخلاص هذه المفارقة بين النظرتين ، بل استخلاص ان النظرة الى علاقة الشعر بالواقع ، تقود الى نظرة في الشعر نفسه : طبيعته ، وظيفته ، خصائصه ، ... الخ وهذا ما نقصده تماما من ان النص الرؤيوي بحكم فهمه لشكل العلاقة بين الشعر والواقع ؛ يقوم على « الغموض الدلالي » ــ في المعنى الذي استخدمنا فيه هذا المصطلح سابقا ــ في حين ان نصوص ابي شقرا والماغوط تقوم على « مقاربة جماليات نثر الواقع » .

وبينما تقوم علاقات البناء الداخلي في النص الرؤيوي ــ عند الخال ــ مثلا على منظومة من المجالات التخييلية الاستعمارية ، التي يصل فيها

الانزياح بين الدال والمدلول ، وبين الدلالة ومرجعها ، الى نقطة قصوى ، تضفي على النص خاصة غامضة متعددة الدلالات . فانها في نصوص ابي شقرا تقوم على ما يمكن تسميته بـ (**المجاز البنائي**) ، الذي لا يعتمد على بنية استعارية مجازية للبناء الداخلي للتجربة الشعرية . وهـذا يدفعنا للاقرار مبدئيا ان نصوص أبي شقرا تدفع لاعادة النظر بمعنى المجاز والتخييل الصورة الشعرية اذ انها تتجاوز الفهم البلاغي المنجز ، وادواتـه .

مات والدي منذ خمسة عشرة سنة . دفناه محمولا على الراحات . تبدو مقبرته في القرية . هي صندوقة بريد وهو ينام . كان رقيبا في الدرك . يقص شعره . يركب الدراجة النارية . تحفظ امي عن ظهر قلب حذاءه الاسود الطويل ، رقم ٤٤ وقبعته وثوبه الكاكي وازراره الذهبية . تدهور . نزل الى واد ملون بالصخور (١٥٠) .

يقوم هذا النص في سمته الاسلوبية على فعالية (الوظيفة المرجعية) التي تحيل الى مرجع موضوعي خارج الذات (دفن ، حمل على الراحات، مقبـرة في القرية ، صندوقة بريـد ، رقيب في الدرك ، يقص شعـره ، يركب الدراجة النارية ، حذاء اسود طويل ، قبعة ، ثوب كاكي ، ازرار ذهبية . . .) . ان هذه التفاصيل تحيل الـى فعل او مجموعة افعـال تتصل بالحياة اليومية ، حيث تقترب اللغة الشعرية هنا من لغة التواصل في تلك الحياة . تبدو هذه اللغة في النص الشعري فقيرة او مفرغة من البناء المجازي الاستعاري والبلاغي . انها تنهض في ما يمكن ان نسميه بـ « المجاز البنائي » ، الذي يتحقق في مجمل علاقات النص . ان « المجاز البنائي » يبدو هنا مجاز « السـرد » ، ذلك الذي يتصف به « القص » عادة وليس الشعر . وهذا ما يوضحه مقطع من (حصار الانقياء) :

قاسم بائـع الكعك للمدارس ، عمّر حارة واشترى قطعـة ارض . له اولاد وزوجة وقرص من القماش . لـه طبق تصعد منه اصوات الضفادع والكعك . عشرة اعوام وهو يركض ، يرخي حاله في الشارع مع الفصول . لـم تدهسه سيارة ، لم تقع على ثيابه نقطة حبر من زبائنه التلامذة(١٥١).

يمكن لنا في ضوء التحليل البنيوي والالسني الحديث ، ان نرى (المجاز البنائي) في النص اعلاه ، ينهض في بنية (قص) . فاذا انطلقنا من تمييز بنفينست بين (القص Récit) و (الخطاب Discours) ؛ فانه يمكن القول ان النص اعلاه يندرج في بنية (قص) هو اكثر مايكون تمثيلا لها ، بالمعنى الدقيق الحصري للكلمة . من هنا موضوعيته التي تتبين من خلال غياب اية احالة للراوي . فتبدو الوقائع ، التفاصيل ، الافعال (عمر حارة ، اشترى ، قطعة ارض ، طبق كعك . . .) وكأنها تتوالى ذاتيا ، فلا يحضر الراوي او الـ (انا) الشعرية داخل النص ، بل يقتصر الاستعمال الاسلوبي هنـا على ضمير الشخص الثالث ، الذي يؤدي وظيفة مرجعية ، تحيل الى مرجع مـن العلاقات الواقعية في الحيـاة اليومية . وهذا يختلف تماما عن (الخطاب) الذي نراه في شعر محمد الماغوط ، والذي على عكس (القص) يتصف بذاتية واضحة ، وبحضور (انا) المتكلم داخل النص نفسـه والتي تتضمن توجها نحو مخاطب ، مـن هنا سنبحث بشيء مـن التفاصيل ، كيفية تناول شعر الماغوط ومقاربته لجماليات نثر الواقع ، لكي تتوضح امامنا التمايزات الجمالية ـ الشعرية داخل ظاهرة واحدة .

✱

ب ـ شـعر الماغـوط

أعطى الماغوط اللغة الاعتيادية افقـا شعريا لم يكن لها من قبـل . ان (**الشعر بالنسبة اليه داخل اللغة الاعتيادية ، او هو اللغة الاعتيادية نفسها محملة بكل الطاقات الشعرية داخل اليومي والتلقائي**) (١٥٢)

هـذا يعني ان شـعره يقوم على مـا يسميه هنـري ميشونيك بـ **(الشفوية)** (١٥٣) اي **((اللغة الابسط والاكثر اعتيادية))** (١٥٤) ، تلك التي تضعه في موقع القطيعة مع الشعر العارف المثقف في تجربة الحداثة . وهنا مع هذه النظرة الجديدة لمعنى الشعر ، يصبح الشعر مرآة لكثافة التجربة اليومية ، دون أن يفقد احساسه البدائي بالاشياء الاولى فيها . ففي شعر الماغوط ذلك الاستحضار للتفاصيل « المهملة » في قاع الحياة اليومية ، وذلك الاتصال الشعري البدائي المتوقد بها ، في آن واحد .

ان ما يهمه كما يقول هو الغوص في اعماق **(الجزئيات)** بل **(الجزئيات الصغيرة)** (١٥٥) ، حتى في تلك الرسالة الغرامية الملقاة على الارض ، وحتى كل التفاصيل التي تكثر في الزواريب والحارات الفقيرة ، **وفي مشاهد** البؤس . فكل شيء في **المحيـط الدلالي** للحياة اليومية ، يدخل الى القصيدة محملا بالشعر . عيون النساء في باب توما ، **والعذراء التي** تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى ، وبقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع ، والجدة الحزينة بملاءتها المرقعة وسالفيها الاشيبين ، ومسبحتها الضائعة ، والعاطلون عن العمل في جسـر فيكتوريا ، وحتى المحـارم والازرار ، ولفافات التبغ .

صحيح انه شاعر من الريف ، الكلمة عنده **اوزة بيضاء** ، **إلا انـه** شاعر مدينة بالمعنى العميق ، تنغرس قدماه في ارصفة دمشق ، كتابين في لثة ، ويطل على ارصفتها كل صباح ، وهو يقذف بقدميه الحصى في طرقها . **فالمحيط الدلالي** لدمشق في قصيدته (امير من المطر ، وحاشية من الغبار) ، هو جدة حزينة بملاءتها المرقعة وسالفيها الاشيبين ، والربما اضاعت مسبحتها او انهمكت في مضغ المخللات . وهو الحواري الضيقة واشباح المقابر ، ولحم الجمل ، والايدي المحمرة من صفع المساطر ، وابر الجدات المسنات ، والبيضة المسلوقة ، والرغيف المطوي في حقيبة المدرسة ، والدراجة المسنودة على الحائط ، والبصمات الممسوحة بالركب وقوائم الطاولات ، والحصاة التي تقذفهـا القدم المتسكعة في

الطريق ، وصنابير المياه في الحواري الضيقة ، وبائعو الصبار ، والمزلاج في الابواب العتيقة .

وينهض هذا المحيط الدلالي في النص ليس عبر هيمنة الوظيفة اللغوية المرجعية ، بل اساسا عبر الوظيفة اللغوية الانفعالية ، تلك المرتبطة بـ (الانا) لا تعبر عن مشاعرها وانفعالاتها وحسب ، بل تسردها عبر علاقتها بالاشياء والتفاصيل :

كنت اطلّ على ارصفتها كل صباح
ما من حصاةٍ في الطريق
إلا وقذفتها بقدمي
ما من صنبورٍ في حاراتها الضيقة
إلا وشربت منه بفمي
ما من حارسٍ ليليٍ او بائع صبار
في لياليها المقمره
إلا وسامرته وسامرني
ما من مزلاج في ابوابها العتيقة
إلا وداعبته بجبهتي واصابعي
ولكن ما من بابٍ مغلق
فتح ذات ليلة
وقال اهلاً ايها الغريب (١٥٦)

من هنا ، فبقدر ما يُرى الماغوط (دمشق) بحبٍ عبر تفاصيلها واشيائها الحميمة ، بقدر ما يعضّ عليها بلثةٍ دامية . اي بقدر ما هي علاقته اشكالية معها . ويضفي هذا التعبير الشعري تلقائية وغرابة في آن واحد . تلقائية الحس الحنيني والاشكالي ، التوتر والحاد بالاشكال والتفاصيل . وخصوصية التناول الشعري لعلاقاتها وعناصرها .

سامرر يدي على خطوط الحافلات
على الارصفة التي تسكعت عليهـا
والابواب الصدئة التي اتكات عليها
واسمع قلبي وهو يهتف من اعماق الارض المدنية :
انتقم لباسـك وكفاحـك
تذكر دموعك في باحة المدرسـة
واصابعك التي اهترات على قبضات الحقائب
تذكر شيقيقاتك النحيلات
وآذانهن المثقوبة بالخيطان (١٥٧)

لقد اعطى الماغوط الغنائية افقا شعريا جديدا ، جعل منها « **غنائية حديثة** » تتجاوز في آن واحد الغنائية العاطفية والفردية « **التقليدية** » ، و « التجريب » اللغوي ، بمعنى « القلق اللغوي » الذي يتحدث عنه كاتب كجاك ديريدا . فالتجربة الشعرية رغم وضوح التصوير الغنائي فيها ، لا تحذف الواقع ، بل يظهر هذا الاخير داخل النص نفسه في صورة علاقات ووقائع يسب محورها في المحيط الدلالي للحياة اليومية . من هنا تبدو هذه الغنائية ، وهي تعبر عن مشاعرها وانفعالاتها ، وحسها المتوتر الاشكالي بالعالم الذي يحيطها ، وكانها اقتراب من كتابة الحياة اليومية في المقهى والشـارع والحـارة الشعبيـة والمبغـى والحانـة والرصيف .... الخ .

وبالمعنى الذي يميز **فيمبنفينست** (١٥٨) ومن بعده **تودوروف وجينيت** بين (**الخطاب**) و (**القص**) فان شعر الماغوط يبدو ك (**خطاب**) شعري ذاتي يقص وحدات سردية أو زمنا وقائعيا يحيل مباشرة الى مرجعية الواقع . وكما برهن جيرار جينيت ان حدود (الخطاب) و (القص) لا تتمايز في حالة صافية ، بل ثمة تداخل بينهما ، حيث هناك درجـة معينة من (الخطاب) و (القص) ، ودرجة اخرى من (القص) في (الخطاب) . فانه يمكن القول في ضوء معطيات التحليل البنيوي والالسني

أن شعر الماغوط صورة لهذا التداخل ، والذي يعكس وفق خصوصيته وآلياته واجراءاته ، شكل العلاقة بين الذات والموضوع ، بين التجربة الشعرية وواقعها ، بين الـ (انا) الغنائية ومرجعية الواقع . لعل اول ما يظهر في شكل هذه العلاقــة ، حضور المرجع الواقعي الحي داخــل الخطاب الشعري وتخييله . او بلغة اخرى ، حضور الوقائع والتفاصيل داخل المعاناة الغنائية . والسمة الثانية هي اشكالية هذه العلاقة . اذ ان غنائية الماغوط ، غنائية احتجاج حاد ومرتفع الصوت على الواقع السائد ، من موقع المثقف الحساس ، البورجوازي الصغير الساخط ، والذي يستعجل التغيير .

سامحيني انا فقير يا جميلة
حياتي حبر ومغلفات وليل بلا نجوم
شبابي بارد كالوحــل
عتيــق كالطفولـة
طفولتي يا ليلى ... الا تذكرينهــا
كنت مهرجــا
ابيع البطالة والتثاؤب امام الدكاكين
العــب الدحــل
وآكل الخبز في الطريق
وكان ابي لا يحبني كثيرا ، يضربني على قفاي كالجارية
ويشتمني في السوق
وبين المنازل المتسلخة كايدي الفقراء
ككل طفولتي
ضائعــا .. ضائعــا
اشتهي منضدة وسفينة .. لاستريح
لأبعثر قلبي طعاما على الورق (١٥٩)

يظهر هذا النص كـ (خطاب) تحضر فيه علاقة متكلم ومخاطب ، ذات أبعاد نفسية اجتماعية جلية . من الممكن القول هنا أن شكل التواصل في هذه العلاقة يندرج في فضاء الحياة اليومية ، وأشكال السلوك فيها . فهي علاقة يصاحبها التعبير الانفعالي ، والاعتذار ، والاعتراف ، ومحاولة إشراك الاخر في هموم الذات . غير ان (المتكلم) فيما هو يعبر عبر الـ (انا) الغنائية ، التي تؤدي وظيفة انفعالية هي التعبير عن الذات ، يقص وحدات سردية تنتمي الى المحيط الدلالي للحياة اليومية في الحارة الشعبية (بيع البطالة والتثاؤب امام الدكاكين ، لعبة الدحل ، اكل الخبز في الطريق ، الضرب على القفا ، الشتم في السوق ...) . ــ

من هنا تقارب هذه الغنائية الحديثة ، في تجلياتها اللغوية الاسلوبية جماليات نثر الواقع . وتقوم هذه المقاربة في شعر الماغوط ليس على البحث عن المواد التعبيرية في « أشياء » و « تفاصيل » و « جزئيات » الواقع ، اي في وحدات سردية على المستوى الشعري ــ الادبي وحسب . بل وعلى النظر الى الشعر داخل ما يسميه هنري ميشونيك بـ « **اللغة الاعتيادية** » او « **الشفوية** » القريبة من لغة التواصل اليومي وخطابها المبسط .

ثمة خصائص مجازية تظهر غالبا في هذه اللغة كـ « المبالغة » التي تقوم وظيفتها في شعر الماغوط على ابراز الحدة الانفعالية التوترية للذات ومشاعرها ، وكـ « قلب المعنى » (١٦٠) الذي يتميز كما يقول (قاموس الالسنية) باستخدام كلمة او تركيب من الكلمات في معنى نقيض لدلالتها الحقيقية ، اما انطلاقا من اهتمام اسلوبي او تهكمي ، يأخذ صيغة تعجبية او ندائية . ان الحساسية الشعرية عند الماغوط ساخطة وساخرة في آن واحد . غير أن المهم لنا هو اكتشاف البناء المجازي الذي يقدمه الخطاب الشعري لهذه الحركة المزدوجة من السخط والسخرية . إن الفهم البلاغي المنجز لا يكفي في رأينا لاكتشاف هذا البناء ، بل يجب البحث عنه في خصوصية لغته الشعرية ، التي تقارب جماليات نثر

الواقع ، والتي تجد مرجعها ليس في اللغة « الجزلة الفصيحة » ، بل في منطق الخصائص الذي يحكم لغة التواصل اليومي المستوعبة شعريا ، اي المحملة بالشعر . اذ ان الماغوط حتى في تشبيهاته التي تنطبق عليها ادوات الفهم البلاغي المنجز ، يتجاوز تصور هذا الفهم لطبيعة هذه الادوات . انه لا يخلخل سمة التناسب المنطقي والتطابق الخارجي واللياقة العقلية او الاصابة ، بين طرفي التشبيه وحسب . بل إن الطرف الاخر في التشبيه غالبا ما ينتهي الى المحيط الدلالي للحياة اليومية ونثرها . وهذا يعني بالنسبة لنا ، التاكيد على اهمية اكتشاف البناء المجازي لخطابه الشعري داخل خصوصية اللغة الشعرية التي يقترحها ، والتي نراها تقارب جماليات نثر ذلك المحيط ، في مواده الاكثر بؤسا . كقوله : (**الطفولة تتبعني كالشبح ، كالساقطة المحلولة الغدائر**) و (**أتزثر كالارملة**) و (**القلب يخفق كالمحرمة**) و (**النجوم المهترئة كاصابع القدم**) و (**النوافذ البعيدة تلمع كنظارات تغطيها الدموع**) و (**ساصنع اوكارا ملتوية بين الامواج ، ملتوية وعميقة كالازقة**) و (**حيث يودعني البحر ، وهو يسعل ويتنهد كرجل مسن على التبغ**) و (**احب ان ارثي ذلك الرجل ، ان احمل نعشه بيدي كاللفافة**) و (**البحر بجوارنا مقفر كباحة المدرسة**) .... **الخ .**

إن الخصائص المجازية الاكثر حضورا في لغته الشعرية ، هي نفسها الخصائص المجازية لـ (اللغة الاعتيادية) وقد اصبحت شعرا . فمن صيغ (المبالغة) التي تكثر في شعره قوله مثلا :

اذا صرعوك يا لبنان
وانتهت ليالي الشعر والتسكع
ساطلق الرصاص على حنجرتي (١٦١)

وكقوله في قصيدته (كل العيون نحو الافق) ، حيث يتحدث عن الثورة التي يبست قدماه بانتظارها :

ولكـن
إذا لم تأتِ
ساعض شراييني كالمراهق
ســامد عنقي على مداه
كشحرور في ذروة صداحه
واطلب من اللـه
ان يبيـد هـذه الامـة (١٦٢) !

ان (المبالغة) توهـم بالصدق الانفعالي للحظـة مـن جهـة ، وبحدة الانفعال والتوتر من جهةٍ ثانية . وهي أساسا مجاز النطق اليومي عندما يكون منخرطا في علاقة اجتماعية اشكالية او تحمل طبيعة الصراع . ونحن نرى ان (المبالغة) في شعر الماغوط هي البناء المجازي للجانب الساخط في حساسيته الشعرية ، هذا السخط هو في الان ذاته تعبير ايديولوجي، يرتبط اساسا بالتكوين الاجتماعي والنفسي الانفعالي والثقافي لجيل الماغوط ، والذي يتميز ـ اي هذا التكوين ـ بالرغبة العارمة في التغيير ، ولكن مع نفاذ الصبر ، وضيق النفس والافق . لذلك بقدر ما يحب الماغوط بلاده ، بقدر ما يتمنى في الان ذاته استبدالها ببلد آخر ، وبقدر ما ينتظر عاصفة لثورة الامة ، بقدر ما يدعو الله لابادتها . وبقدر ما يحب دمشق بتفاصيلها وبشرها واشيائها ، بقدر ما يدعو لطردها وجلدها ، واقفال الابواب امامها ، ولكن بعد ان يسملوا عينيه . من هنا تعبـر (المبالغات) عن حساسية رفضٍ واحتجاج ، وعن حسٍ متوتر بالاخفاق . الا انها وهي تعكس تلك الحساسية الحادة الساخطة في التعبير الشعري ، لا تتوضح الا في الوجه الاخر لها ، وهو **(قلب المعنى)** الذي يشير الى حساسيةٍ ساخرة متهكمة . كما في قصيدته الجميلة **(الى بدر شـاكر السياب)** :

ايها التعس في حياته وفي موته / قبرك البطيء كالسلحفاة
لن يبلغ الجنة ابدا / الجنة للعدائين وراكبي الدراجات (١٦٣)

فهنا يستخدم (قلب المعنى) في (الجنة للعدائين وراكبي الدراجات) عكس الدلالة الحقيقية لهذا التركيب ، من اجل التهكم المبطن بالمرارة . وكقوله في قصيدته (في يوم غائم) :

اتمنى ان امسك هذه الارض من جلدها
واقذفها كالهرة من النافذة (١٦٤)

وكقوله في (الفائض البشري) :

آه
لو يتم تبادل الاوطــان
كالراقصــات في الملهــى (١٦٥)

وبقدر ما كان الماغوط افقا شعريا ، لن يستوعب ويكتشف من جديد الا بدءا من اواسط السبعينات ، عبر شعراء الطليعة في سورية بدرجة اساسية : نزيه ابو عفش وبندر عبد الحميد ومنذر مصري وعادل محمود ورياض الصالح الحسين . فان حساسيته الساخطة والتهكمية ، كانت مشدودة الى مستوى من المستويات الوجودية ، ولكن ليس المستوى الوجودي المعرفي الذي عرفناه عند جيله ، بل المستوى الذي يشير بشكل ما الى ما يمكن اعتباره سلوكا وجوديا لرجل الشارع والمقهى . فقد بقي الماغوط صورة مرهفة وحساسة لاحلام التغيير من جهة ، ولما يسميه بالشبيبة الساقطة من جهة ثانية ، والتي الحدت بنظام القيم السائد . لعل هذا يفسر تسميته بواحد من الشعراء الغاضبين في مطلع الستينات . إلا ان مشكلة الحداثة اذا كانت حقا صراعا على الافق والحدود . فان الماغوط كان اوسع من تلك الحدود التي تشير الى سلوك وجودي ، ثم بعضه بتأثيرات هيمنة الخطاب الوجودي ، ومساهمته في تكوين وعي النخبة القومية الليبرالية الحديثة . فلقد كان الماغوط افقا شعريا ، لم تنته الى الان محاولة اكتشافه . وفي سياق مواصلة اكتشاف هذا الافق ، استيعابه وتجاوز حدوده ، نفهم

الى حد كبير ظاهرة السبعينات عند الشعراء السوريين الطليعيين . من خلال مواجهة **« الحداثة الاولى »** لمشكلة « قصيدة النثر » ، يتوضح جيدا ــ وهذا يصح بشكل عام ــ انها تكونت في بنية « وعي نهضوي » ، يرى « العصرية » و « الحداثة » عبر اوروبا ، ويتحسس فيها « روح العصر » . ولم يكن ممكنا بدون بنية الوعي هذه ، اعادة النظر بمعنى الشعر العربي ، لاول مرة في تاريخ الثقافة العربية ، منذ ارساء « عموده » « الخالد » .

غير ان « الوعي النهضوي » اذ كان في « الهلال » يخاطب مشكلة ما سماه جورجي زيدان بـ « هيئة التعبير » من خلال خطاب نهضوي صرف . فان نضجه الادبي ، على مستوى نظرية الشعر ، تحدد في مدى القدرة على تمثله في « وعي ادبي » أي في مدى القدرة على صياغة « الوعي النهضوي » « وعيا أدبيا » .

والمفارقة في العلاقة ما بين « الوعي النهضوي » و « الوعي الادبي » ، انه بقدر ما كان « الوعي النهضوي » يتأسس على خطاب تحديثي ليبرالي يعكس وعي البورجوازية المتكونة ، ويجد مرجع « روح العصر » في اوروبا ، بقدر ما كان « الوعي الادبي » يتطور في حركة مفارقة ذات فضاء معرفي مثالي ، تجلى ادبيا ، في هيمنة الحساسية (الرومنتيكية والوجودية والحدسية والاغترابية والميتافيزيقية . . .) . وهذا يصح بشكل دقيق ، الى حد بعيد جدا ، على آلية العلاقة بين الوعيين ، من جبران الى جماعة « ابولو » الى اورخان ميسر وجورج حنين ، وصولا الى (حركة مجلة « شعر ») .

ففي حين كانت المعرفة التحديثية العقلانية الليبرالية ــ وهذا التحديد يصح بشكل عام اذ ان هذه المعرفة كانت مختلطة بتنويعات قومية وماركسية احيانا كما عند جورج حنين مثلا ــ هي ما يؤسس الخطاب النهضوي ، فان المعرفة الحدسية المثالية ، هي التي اسست الخطاب الشعري ، وتكونت شعريا ، في مثال جمالي ، مداره الاساسي : الفرد

المكبوت ، الرافض والمتمرد ، الغريب والمغترب ، المحاصر والمكبوت . والذي عبر عن مشاعر واحاسيس واخفاقات البورجوازي الصغير ، ونظرته العامة الى الحياة والعالم . ورغم هذه المفارقة ، فان العلاقة العميقة بين الوعيين تظهر في ذلك (**الإتصال الوثيق بين الدعوة للتقنية وبين تبني كل ما هو عصري ، بالمفهوم الاوروبي لهذا المصطلح ، بعيدا عن كل وعي نقدي . والدعوة للتقنية من طرف البورجوازية الصغيرة في العالم العربي ، التي تترجمها في مجال الشعر ، تلك الدعوة المتحمسة لاستنساخ التقنيات الشعرية التي عرفتها اوروبا ابان نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين**)(١٦٦) .

ويأتي في طليعة هذه التقنيات « الشعر المنثور » و « قصيدة النثر » حيث وصل امتصاص واستهلاك النموذج الثقافي الغربي ، واعادة انتاجه مع (حركة مجلة « شعر ») الى حدوده القصوى ، وذلك الى الحد الذي يؤكد فيه احد اهم نقادها — جبرا ابراهيم جبرا (**على ان الامثلة على قضية الشعر العربي الحديث ، والمتوازيات التي قد تلقي نورا عليها ، لا يسعنا ان نلقاها الا في الاداب والفنون الغربية لا العربية**(١٦٧)) . مع ذلك ارست تلك المعرفة الحدسية التي اسست الخطاب الشعري ، على طول (الحداثة الاولى) من جبران الى مجلة « شعر » ، بورودها وافقها ، بوحدتها وتناقضاتها ، وبانقطاعاتها واستمراريتها ، وعلى مختلف المكونات الدلالية لوعيها الرومنتيكي او الحديث ، ارست فهما للحداثة الشعرية يقوم على مفهوم « **الرؤيا** » والواقع اننا نعثر داخل هذا المفهوم على نظرية الشعر العربي الحديث برمتها (في الحدود الذي يسمح فيها واقع التحول المستمر في هذا الشعر بالحديث عن خصائص نظرية تقترب من التكون) .

فمنذ مفهوم « **الرؤيا** » الجبراني ، الاستباقي والذي يصفه جورجي زيدان بـ « **الخيال الشعري الفلسفي** » ، الى جماعة (الهلال) التي لاحظت فقر الشعر العربي بما كانت تسميه بـ « **الاحداث النفسانية** » ،

الى المفهوم الرومنتيكي للخيال الشعري ، الى احمد زكي ابو شادي الذي راى الشعر (**بيانا لعاطفة نفاذة الى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه اسرارها والتعبير عنها**) الى خير الدين الاسدي ، الذي راى الشعر عموما و (المدرسة الجديدة) فيه خصوصا ، كترادف مع « اللاشعور » .. ينبسط تاريخ معقد من الانعطافات الحادة في مفهوم الشعر ، ذا مكونات دلالية متعددة ومختلفة ، يولي اهمية شعرية خاصة لـ «**الادراك الحدسي**» و « **المخيلة الخلاقة** » الامر الذي سترى فيه مجلة « شعر » بصوت مؤسسها يوسف الخال ، افضل انجاز للوعي الرومنتيكي ، يمكن ان يستوعبه المفهوم الحديث للشعر . ويصل مفهوم « الرؤيا » ، الى منعطف نوعي ، مع خير الدين الاسدي في (**اغاني القبة**) ـــ **١٩٥٠** ، يمكن لنا ان نحدد خصائصه الاساسية بما يلي :

١ ـــ تشويش الوعي ، ضمن المنظور الصوفي لعالم الداخل ، والذي هو بالدرجة الاولى ، منظور كشفي . فالشعر لديه هو ما تلتقطه « **عدسة الغيبوبة** » في اكتشافها واستقصائها لـ « **ساحة ما وراء الطبيعة** » وهو ما « **يفيض به اللاشعور المستعر ، ويخنس الوعي** » على حد تعبير الاسدي . وبذلك فان الاسدي هو احد الذي عرفوا السوريالية باسم آخر لها هو الصوفية . ويصل الاعتراف بالدور المطلق لـ « **اللاشعور** » في عملية الابداع الشعري عند الاسدي ، الى الدرجة التي يدين فيها « العقل » واي اثر من آثار « اليقظة » او « الوعي » ، هو الذي يعتمد المعرفة العقلية البرهانية في دراسته لمسائل الثقافة واللغة والتاريخ .

٢ ـــ الربط ما بين مفهوم (الرؤيا) الشعرية و (اللاشعور) الى الحد الذي يترادفان فيه ، ويصبح فيهما الشعر حالة من (السكر) و(الاشراق) تعطي الاولوية للبحث الميتافيزيكي عن المطلق .

٣ ـــ الربط ما بين مفهوم (الرؤيا) ومفهوم (الرسالة والوحي) ، حيث ينظر الى الشعر كـ « **رسالة ووحي** » لا تستوعبها الا النخبة المصطفاة ـــ كما في الرمزية ـــ وبحيث لا يمكن « **ان يهبطا الا على طهر**

القلوب » وذلك بالمعنى النبوي الاستكشافي للرسالة . وبذلك فان الاسدي هو أحد الذين رادفوا بين الشعر والنبوة ، من حيث أن كلا منهما ، استقصاء للآتي ، وكشف عن المجهول ، وبصيرة في البعيد . ان طموحه العظيم ان يكون نبيا ، كما كان جبران يرى في طموح الشرقي العظيم ، الى الدرجة التي يحاول فيها محاكاة القرآن ، ويسمي قصائده بـ « السور » ، بل يسمي احدى القصائد ، بالتسمية القرآنية نفسها ، وهي « سورة القدر » .

٤ ـ اطلاق العالم المكبوت والمقموع في الداخل ، ضمن منظور الاسدي لـ « اللاشعور » وبذلك يتخطى الاسدي الموروث الثقافي الشرائعي ، الاجتماعي والديني ، الذي يكبت هذا العالم ، من هنا تشتبك كتابته الشعرية مع المحرمات في النظام الثقافي ـ القيمي للثقافة الموروثة ، ويكسر الجبس المقدس الذي يحصنها ، الى الدرجة التي يختلط فيها «مكبوت» الجسد المقموع في شبقه « الاباري » ، مع معاد « الحب الصوفي » في بحثه الميتافيزيكي عن المطلق

٥ ـ الاهتمام بـ « حالة التصوف » ليس كحالة تجربة وحسب ، بل وكحالة بناء شعري . من هنا تبدو نصوصه اقرب الى المفهوم البنائي لـ « قصيدة النثر » الذي طرحته مجلة « شعر » ، منه الى « الشعر المنثور » .

ورغم ان الاسدي لايزال الى الان حلقة مفقودة ومجهولة ، فانه في نظرنا ، اهم حلقة انتقالية بين مفهوم « الرؤيا » الجبراني وبين مفهوم « الرؤيا » في « حركة مجلة « شعر » » ، التي لم تستوعب وتتجاوز في افق شعري جديد مفهوم « الرؤيا » في « عصرية » النصف الاول من القرن ، بل طورته وأغنته نوعيا بمكونات دلالية جديدة ، وثيقة الصلة بالرمزية الفرنسية ، والرومنتيكيةالانكليزية ، وبمفاهيم برغسون وسارتر ونظرية تي . اي . هيوم الشعرية ، الى الدرجة التي كان يترادف لديها مفهوم « الشعر ـ الرؤيا » مع مفهوم « الشعر الميتافيزيقي » ، من هنا

كان تناول « شعر » لمفهوم « الرؤيا » يقـارب الطبيعة الميتافيزيقية ، والوظيفة الحدسية لها ، من ضمن منظور يتحسس « روح العصر » في الحساسية الوجودية والاغترابية والميتافيزيقية والحدسية ... ، ومن ضمن توق لا يحد ، لاستهلاك الحساسية الشعرية الغربية ، واعـادة انتاجها كمدخل لـ « المعاصرة » . من هنا بدت حداثتها ، وكأنها تريـد أن تحرق المراحل ، وان تنطق دفعة واحدة بكل حداثة النموذج الثقافي ــ الشعري الغربي . ويتطور هنا مفهوم « الرؤيا » الى مرتبة « القصيدة الكيانية » المنفتحة على عالم الداخل ، والمستقصية ابعاد القلق الانساني الاشكالي ، والمطلقات الوجودية ، والدائبة البحث ميتافيزيقيا عن اللامتناهي والبعيد والمطلق . من هنا كانت مجلة « شعر » لا تهتم بالشعر **« كمادة خام »** وحسب ، بل وعازمة على حد تعبير الخال على الانفتـاح **« على قضايا كيانية وفلسفية اخيرة هي من صلـب ما يعنـي الشعر ويهمه »** (١٦٨)

غير أن « الحداثة » انتهت في وعي نخبتها الى أفق مغلق . ذلك الذي يراه ادونيس بوقوفها **« عند حدود تغيير الطريقة الموروثة والاكتفاء بهذا التغيير »** والذي يراه يوسف الخال ، ذلك الذي يشبه ــ ازوراباوند ــ في الشعر العربي ، باصطدام الحركة الشعرية الحديثة **« بجدار اللغة: فاما أن تخترقه او أن تقع صريعة امامه »** . وذلك الذي يلامسه شوقي ابو شقرا ، فيرى ان الشعارات الكبرى للحداثة ، كلماتها الكبير والشمولية **كـ (حضارة وموقف حضاري وكلمات اليقين والوجودية التـي تطـن كالجرس المخلوع على افواه بعض شعرائنا الصهريجيين ، علكات لاثـارة الريق فقط في الفم)** وأن **(كلمات حضارة وموقف حضاري واليقين والشك والوجود هي كلمات يقع ضحيتها القراء الفراشيون نسبة الى فراشة)**(١٦٩) كأن هذه « الكلمات » بـ « الحرف الكبير » التي شكلت المحتوى الاشكالي العميق لمفهوم « الرؤيا الحديثة » في مجلة « شعر » ، تنكشف في مواجهة الوعي لتجربته عند أبي شقرا كتاريخ من الاوهام . في حين ان انسي الحاج

يرى ان الحداثة قد اصطدمت بـ « **الاسئلة الميتة** » ، التي كانت سيدة البحث عنها وضحيتها في آن واحد . فقد ادخلتها هذه الاسئلةفي مشكلات (مع اللغة ، مع الانتماء الثقافي ، مع الابداع ، مع قلق الحاضر امام الماضي وامام المستقبل ، مع الخارج ...) . فبقدر ما ازداد وعيها لهذه المشكلات ، بقدر ما خفت حماستها . من هنا يتساءل انسي : « **لعل الحركة انتقلت ، بعد شحنتها الاولى ، الى دور التعميق وباتت اكثر نضجا ومسؤولية . أيكون انها ، عشية نهاية عقدها الاول ، تنهض بعملية تصفية ذاتية من مسافة الزمن والتجربة معا ؟ اصحيح ان ما ظنناه الكثير هو اقل من القليل ؟ وان بيننا من فسدوا ، في وقت قصير وفي عزالمعركة . وصاروا اصناما ؟** » .

كما يطرح انسي انتهاء الحداثة الى افق مغلق ، بصياغة اكثر تحديدا للمشكلة فيكتب : « **وكل يوم من ايام رحلتنا الرتيبة والهائجة نسال انفسنا سؤالا مميتا واحدا على الاقل . هل من المفاجاة في شيء ان نسال الان عن حالة ما نسميه « نهضة الشعر العربي الحديث » ؟ هل اخذت هذه « النهضة » تتعثر ؟ هل تمر بضائقة ؟ هل جف ابداع روادهابضغط الحاجة ، والبيئة ، وأنحراف الذات ؟ هل بدات تجمد وتتطلع افقيا وورائيا وهي في بوادرها الاولى ؟ هل استنفدت حركتها زخم دفعتها الاولى ؟** »(١٧٠) .

في حين يكتب عصام محفوظ في (العدد المزدوج ٢٩ ـ ٣٠ وهو العدد الذي سبق العدد الاخير) كلمة ، رات المجلة انها تعبر عما كان يدور في اذهان اعضائها وفي احاديثهم . يرى محفوظ ان المازق الذي يواجه تجربة حركة « الحداثة » ليس اكثر من « **ازمة شعرية عابرة** » . فالحركة تعاني ما يسميه محفوظ بـ « **ازمة شعرية** » غير (**انها الازمة التي رافقت وترافق كل فتح شعري حاد ، وسريع وغير متوقع . لكنها ازمة عابرة على صعيد التاريخ الشعري وخاصة في هذا الجزء العربي من**

آسيا الذي يخوض ، كاي بلد آخر متخلف ، جملة معارك وفتوحات على اكثر من جبهة)(١٧١) .

وتبدو الحركة عبر صوت محفوظ قد وصلت الى ((**ذروة منحنى**)) غير انه ((**خط يبدو من الخارج مغلقا على نفسه ، ومن الداخل حرا ولا نهائيا . الحاجة التي اوجدتنا استنفذت منا الكثير والحاجة التي لاجل ان نجدها كنا لم تستنفذ بعد ولن تستنفذ**)) ((**وجودنا كان لردم الهوة المفتوحة في عصرنا بين وعي متقدم وواقع متاخر . كنا الفعل والاداة معا . ظالمون ومظلومون نحن**)) . ويتساءل ((**تعبنا نحن ؟ ما تعب فينا هو تطرفنا في التحدي بقدر ما تعب وخف التحريض في الطرف الاخر ... منا من يئس ، على صعيد المجلة ، ومنا من بلغ ياسه حد التخلي ، ولكن المجلة ظلت سبع سنوات ، وستظل تجسيدا لهذا الجرح الفاغر فمه الذي فتحناه بيننا وبين عالمنا**)) (١٧٢) .

تقترب هذه الشهادات من درجة مواجهة الوعي لتجربته ، وتصفية الحسابات مع اوهامه ، وكل ما فيها يؤكد انه لم يكن هناك مفر من مواجهة الحداثة الاولى دفعة واحدة لاوهامها ، تلك التي تساقطت بسرعة امام ((**الافق المغلق**)) ، والذي كان اشبه بحدود مسدودة . لذلك فيما تبدو هذه الشهادات وكأنها تواجه المشاكل بين وعيها وتجربتها ، — بالمعنى الشامل — تبدو وكأنها تأخذ شكل المرثاة . الى الحد الذي يصفه انسي الحاج بالنظر ((**الى الماضي بعين الذكرى ، بعين رحمة الشيخوخة والعجز . والاسف والحكمة**)) .

لقد كان من نتائج الافق المغلق هذا ، ان توقفت (حركة مجلة ((شعر))) نفسها كحلقة ثقافية — شعرية . ونجد في (بيان) يوسف الخال ١٩٦٤ ، الذي افتتح به العدد الاخير من المجلة ، تأكيدا على انتهاء الحركة الى افق مسدود من جهة ، وعلى استشراف مبهم لـ (**ابواب فتح جديد**) في الحركة الشعرية العربية الحديثة .

وينعكس الافق المغلق في بيان الخال ، في شكل اصطدام الحركة (**بجدار اللغة : فإما ان تخترقه او ان تقع صريعة امامه ... وجدار**

اللغة هنا هو كونها تكتب ولا تحكى) غير ان جدار اللغة يبدو هنـا وعيـا زائفا بجدار الواقع . فجدار اللغة في وعي الخال جعل الشعر **(ادبـا اكاديميا ضعيف الصلة بالحياة حولنا)**(١٧٣) ويعود ذلك حسب الخال الى الازدواجية بين **(ما نكتب وبين ما نتكلم)** .

غير انه علينا أن نقف قليلا عندما يقصده الخال بـ **((اللغة الدارجة))** . فبعد تسع سنوات من (البيان) الذي اعلن فيه (اصطدام الحركة بجدار اللغة) يعود الخال الى اصوله الايديولوجية ، ويفسر بها ما يمكن ان يعتبره مجموعات اللغات الدارجة في الحياة العربية ؛ حيث واعتمـادا علـى الاطروحة الميتا ــ نظرية لانطون سعادة حول المجتمعات ــ الامم في العالم العربي ، يعمم الخال النتائج النظرية لهذه الاطروحة على نظرته الـى (اللغة الدارجة) فيرى انه **(يجب ان تقتنـع ان العربية الام تطـورت وتفرعت الى لغات عدة مثلها في ذلك مثل اللغة اللاتينية . نحن لدينا اربع ((لغات عربية)) تفرعت عن اللغة الام ، وذلك بحسب البيئة الجغرافية والثقافية التي يتالف منها الوطن العربي . لدينا : لغة المشرق العربي ، لغة الجزيرة العربية ، لغة وادي النيل ولغة المغرب . هذه الوحـدات اللغوية الاربع تتصف كل واحدة منها بتراث خـاص واستطرادا بلغـة خاصة ضمن المجموعة العربية العامة ... تماما مثلما آل اليه امـر اللاتينية التي تفرعت الى اسبانية وايطالية وفرنسية وبرتغالية)**(١٧٤) .

وفي حين يبدو الخال ، وكأنه يقصد بـ « اللغة الدارجة » « اللغة العامية » فانه يميز ما بينهما . حيث **(يدعـو الى التعلـق بالعربية المستخدمة في المحادثة في اوساط المثقفين)** وهو ما يدعو شارل يلا بـ **((اللغة المستخدمة في المحادثة الجارية))** . فـ (« اللغة الدارجة » مدعوة لديه الى الحلول محل اللغة الفصحى في العالم العربي باكمله .انه يرى **ان الفارق بين اللغة القديمة ، والاخرى الحديثة ((سيكون محددا بتعديلات اساسية في قواعد النحو ، اذ ان اللغة الدارجة ستكون مدعوة)) لان تستوعب جميع القاموس العربي)** (١٧٥)

والواقع ان الخال يتجاوز هنا « **تبسيط الخطاب الشعري** » ضمن الفهم الاليوتي الى تبني « **اللغة الدارجة** » كلغة للابداع الشعري ، رغم ان الخال ورفاقه فجروا طاقتهم الشعرية عبر القدرات النائلة الرائعة للغة الكلاسيكية . ويتضح ذلك في حوار الخال مع النويهي الى حد كبير (١٧٦) . فقد تميز الدكتور محمد النويهي في كتابه « **قضية الشعر الجديد ـ ١٩٦٤** » بالانطلاق من الفهم الاليوتي الذي يؤثر « **الاقتراب من لغة الكلام الطبيعي** » ويقوم موجزه كما يكشف النويهي على ان « **الشعر يجب الا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونستعملها** » ويبدو الخال مقتنعا مع النويهي بأن الشكل الجديد للشعر العربي قد بلغ مرحلة الاستنفاذ التي يتوقعها النويهي ، غير انه يختلف جذريا عن النويهي في اقراره لـ « **لزوم الوزن في الشعر** » ، وبالتالي يدعو للتقدم نحو شكل شعري جديد . ويتساءل الخال عن هذا الشكل فيكتب :

(**فما هو هذا الشكل الجديد ؟ هذا هو السؤال اليوم . وهو السؤال الذي لسببه ، ولسببه فقط ، ستتوقف مجلة « شعر » عن الصدور . ستتوقف الى ان يتجلى هذا الشكل الجديد المقبلين عليه حتما ولزاما**)(١٧٧) ويرى الخال ان هذا « **الشكل الجديد** » سينبثق عن الامكانات المستنفدة للغة الكلاسيكية ، باعتماد « الكلام الحي المحكي » (**فنحن نؤمن بان هذا « الشكل الجديد » الذي سينبثق عن التجربة الماضية التي استنفذت كل طاقات اللغة الفصيحة واشكال موسيقاها الشعرية ، ان يكون الا باختراق « جدار الصوت » في اللغة باعتماد الكلام الحي المحكي اساسا لصياغة اللغة العربية الادبية المكتوبة**) (١٧٨) غير ان هجر « اللغة العاطلة » الى « اللغة الحية الدارجة » رغم الوعي الزائف ، انطلق اساسا من ان الانجاز الشعري للحركة كان « **ضعيف الصلة بالحياة حولنا** » . والاحرى بنا ان نبحث عن ضعف الصلة بين تجربة الحداثة والحياة « **حولنا** » ليس في « **جدار اللغة** » الموهوم الذي يصوغه الوعي الزائف ليوسف الخال . بل في صلب التكوين الاجتماعي ـ الثقافي ـ النفسي

للنخبة ، والذي تأسس عليه مفهوم « الرؤيا » الشعرية ، كما توجته واوصلته الى (افق مغلق) مجلة « شعر » . فهذا المفهوم لا يمركز الشعر حول الذات « العارفة » ، و « المتعالية » ، ولا يمنح « الرؤيا » معنى « متعاليا » تصل فيه الى مرتبة « الشعر الميتافيزيقي » وحسب . بل ويقوم أساسا على حذف الواقع ، والطيران الحر فوق تاريخيته ، والإغراض عن « القيم » تاريخيا فيه ، ورفض امكانية التعميم الفني والاستيعاب الجمالي له . **من هنا** كانت الهوة حادة وبعيدة جدا بين « القيم » جماليا في تجربة الحداثة ، وبين « القيم » تاريخيا في حركة الحياة ، ويجد ذلك ترجمته في حقل الخصائص الشعرية بالمعنى الضيق، في ذلك التناقض الذي ارسته مجلة « شعر » ، بين الرؤيا وبين الواقع ، من هنا كان **« جدار اللغة »** وعيا زائفا بـ **« جدار الواقع »** فأمام هذا الجدار تساقطت اوهام الحداثة دفعة واحدة ، الى الدرجة التي يرى فيها شوقي ابو شقرا ، في (خميس مجلة « شعر ») عام ١٩٦٢ ، ان الكلمات الكبرى لتجربة الحداثة كما استعادها واعاد وعيها انتاجها كـ **« حضارة وموقف حضاري وكلمات اليقين والوجودية .. والشك والوجود »** هي كلمات **« صهريجية »** على أفواه شعراء **« صهريجيين »** . وكان لا بد لتجربة الحداثة في وقفتها الشجاعة بين شعرها و **« الحياة حوله »** ، بين وعيها الزائف بالواقع وبين الواقع نفسه . ان تعترف اخيرا بأن محك وظيفة الحداثة ، هو في مدى ارتباط تجربتها بـ **« الحياة حولها »** . وهكذا كان عليها ان تعترف اخيرا بالواقع كمصدر اساسي لعناصر التجربة الشعرية ووظيفتها . وهذا ما تصوغه تجربة الحداثة عبر صوت عصام محفوظ (في العدد الاخير لمجلة « شعر ») حيث يكتب:

(الواقع هو نقطة انطلاق كل عمل فني مهما كان لا واقعيا . هو محور كل تعال عليه . الشاعر يصعد الى فوق ثم يسقط من جديد على الارض . كان افريتون في صراعه مع « هرقل » يسترجع قوته من جديد كلما سقط على امه الارض . هكذا تقول الأسطورة) (١٧٩) لينتقل عصام محفوظ الى ان **(الاثر الفني لا يمكن ان ينكشف خارج نطاق التاريخ**

والمجتمع والسياسة ، وبالتالي خارج كل ماله علاقة بالانسانية . الشاعر اي خداع انتهى اليه هو قيمة انسانية) (١٨٠)

غير انه في سياق الاعتراف بالواقع كنقطة انطلاق لكل عمل فني ، انهار وهم « **التقنية** » كأساس لـ « **المعاصرة** » او « **الحداثة** » . وبانهيار وهم « **التقنية** » ينهار بعد أساسي كامل من ابعاد الحداثة الاولى ، منذ جورجي زيدان الذي ترجم رؤيته لـ « العصرية » عبر « الغرب » شعريا ، بالدعوة الى استنساخ تقنياته الشعرية ، وفي طليعتها « الشعر المنثور » الى (حركة مجلة « شعر ») فوهم الحداثة بـ « التقنية » الذي حطم (**الاوزان التقليدية الرتيبة**) او (**الاستغناء عن هذه الاوزان جملة باعتماد الايقاع الشخصي الداخلي**) ليس الحداثة ، وليس كافيا « **لنقل التجربة الشعرية الى الاخرين نقلا عفويا حيا صادقا** » حيث يكتب يوسف الخال في بيانه ، وكأنه يواجه هذا الوهم في انكشافه (**كانت الحركة تظن ان تحطيم الاوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها ، ويحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق ، بل ان الاستغناء عن هذه الاوزان جملة ، باعتماد الايقاع الشخصي الداخلي ، يحرر المشاعر اكثر فاكثر نحو فضح اسراره ودخائله . غير ان هذه الخطوة الكبرى لم تحقق من الغاية الا بعضها)** (١٨١) .

لعل هذا القول بانهيار وهم « **التقنية** » هو ماشخصه ادونيس في محاكمته لتجربة الحداثة في « شعر » ، عندما رأى (**ان معظم العاملين وقفوا عند حدود تغيير الطريقة الموروثة واكتفوا بهذا التغيير . وقد اكدت التجربة ان البقاء في حدود تغيير الطريقة ، يندرج في النهاية ضمن اطار الثقافة الموروثة ويصبح نوعا من التلاؤم والتكيف ، وهذا ما حدث لمجلة « شعر »)** (١٨٢) .

ان انهيار وهم « الشكل الشعري » المستنسخ عن الغرب على المستوى الشعري ، يندرج في حيز أوسع ، هو انهيار وهم « التقنية » كمنجز لـ « الحداثة » او « العصرية » على مستوى الوعي والحياة ،

ويأخذ هـذا أهمية خاصـة بالنسبة الى بحثنـا ، اذا تذكرنـا أن وهم « التقنيـة » كان مـن المكونات الاسـاسية لوعي « العصرية » و « الحداثـة » في آن واحـد والذي كان وعيـا مختنقا ، وعاجـزا بالمعرفة والادوات التي يحملها ، عن معرفـة الواقع وتغييره . مـن هنا ومع انفجار هذا الوهم ، لم يعد لـ « التقنية » الشعرية ، قيمة « عصرية » أو « حداثية » قائمة بحد ذاتها . غير أن هذا الوهم نفسـه ، لاسباب ثقافية ـ تاريخية ؛ كان ضروريا لتقويض وثنية « الشكل » المطلق في نظريـة الشعر العربي ، وللخروج نهائيـا على تحكم نموذج « عمود الشعر » كآية مقدسة ؛ في الانتاج الشعري العربي . وقـد اقتضى ذلك كما درسنا بنية وعي جديد ، ونهضوي على نحو مجدد ، قادته اعادة النظر بمعنى الشعر العربي الى اعادة النظر بمعنى الثقافة العربية كلها ، وبمعيارية مفاهيمها « الخالدة » والى انخراط الحداثة في مشكلات حادة مع الانتماء الثقافي والابداعي والحضاري . هذه المشكلات التي لم يكن ممكنا بدونها أن يقف الشعر العربي ، لاول مرة في تاريخه، وعبر (حركة مجلة « شعر ») تحديدا (**مرة والى الابد امام الجدار الحقيقي الفاصـل بين الشعر العربي القديـم وبين الشـعر العربي الحديث**) (١٨٣) . ولقد كانت مشكلة « **قصيدة النثر** » آخر تصفيات تجربة الحداثة في مجلة « شعر » ، لحسابـاتها مع الاصـل الشعري العربي « الخالد » . غير انها الوهم « الفعال » الذي تقول فيه مع عبد الفتاح اسماعيل انه يختصر « **في مشكليته كل ادبيات القديم والحديث** » في الثقافة العربية .

من هنا مع « الافق المغلق » الذي انتهت اليه تجربة « الحداثة » ومع اصطدامها بـ « جدار الواقع » ؛ وانكشاف اوهامها ، كان لا بد لها أن تستبصر كما في بيان الخال « **ابواب فتح جديد هي التي هيأت اسبابه** » . وكان هذا يعني اعادة تعريف « **الحداثة** » من جديد ؛ بعيدا عن أوهامها ، ولكن بوعي آخـر ، يشتغل بها ، كمقاربة بين الفعـل الشعري وبين الفعل التاريخي ؛ وفي سياق المشـروع الاجتماعي ـ

الثقافي لحركة التحرر الوطني العربية ، وهذه المرة عبر جيل آخر من الشعراء ذوي الوعي الديمقراطي . ترى هل « حداثة » هذا الجيل الطالع المتوهج ، الذي يعيش حالة « صفر تاريخي » ، تهاوت فيها كل « المسلمات » السابقة ، قادرة حقا على استيعاب تجربة الحداثة ومنحها افقا جديدا ، وهل استطاعت تحقيق ذلك ، الى الحد الذي يمكن فيه للمرء ان يستقصي ولادة اخرى جديدة لـ « الحداثة » ؟ .. اننا لا نزال نعيد تعريف « الحداثة » ، ولكن هذه المرة لكي نكون جديرين بوعينا وبتجربتنا ، خارج أوهامها . وهذا ما سيشكل محور بحثنا القادم

محمد جمال باروت

حلب ــ تموز ــ ١٩٨٥

« الهوامش والملاحظـات »

(١) ادونيس ، حوار مع مجلة « الحرية » ، العدد ١١٣ ، ٢٨ نيسان ١٩٨٥ ، ص ٤٧ .
ومن الواضح أننا نستوحي العنوان من ملاحظة ادونيس الذكية في هذا الحوار .

(٢) يرى الدكتور عابد الجابري في مشروعه المهم « تكوين العقل العربي » ، دار الطليعة ، بيروت ، أيار ١٩٨٤ أنه (اذا جاز لنا أن نسمي الحضارة الاسلامية باحدى منتجاتها فانه سيكون علينا أن نقول أنها « حضارة فقه » ، وذلك بنفس المعنى الذي ينطبق على الحضارة اليونانية حينما نقول عنها ، انها « حضارة فلسفة » وعلى الحضارة الاوروبية المعاصرة حينما نصفها بأنها « حضارة علم وتقنية » ـ ص ٩٦)

(٣) تجد في كتاب الجابري (المصدر السابق) تحليلا « ابستمولوجيا » معمقا لهـذه « القاعدة » ، يبين دورها المنتج لكل المفاهيم النظرية ـ التشريعية ، في الثقافة العربية ، على مختلف حقولها .

(٤) تصدر اهمية ما يقوله عبد الفتاح اسماعيل ، أحد القادة البارزين لحركة التحرر الوطني العربية ، ليس من منظور اشتغاله بالمسألة الثقافية ـ الشعرية ، بل من منظور اشتغاله بتغيير الواقع العربي ، وتثويره بما في ذلك الثورة الثقافية . وبمعنى آخر يشير ما يقوله اسماعيل الى كيفية نظر قائد سياسي الى مشكلة شعريه كمشكلة قصيدة النثر .
(من حوار عبد الكبير الخطيبي وادونيس مع عبد الفتاح اسماعيل) .
مواقف ، العددان ٣٧ ـ ٣٨ ، ربيع وصيف ١٩٨٠ ، عدن / الثورة ، ص ٤٢ .

(٥) يمنى العيد ، انظر دراستها المعلمة « الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٨١ وتعني يمنى بـ (الشمولية الفنية سمة خاصة بالرومنطيقية في مرحلتها الاولى ، حيث كان الاديب يقارب مرة واحدة ، انواعا ادبية عدة) وتصل لتقول (أن الشمولية هي طابع فن لم يصل الى نضجه بعد) .

(٦)
Henri lemaitre , pésie depuis Baudelaire , librairie Armand Colin , paris , 1963 , P. 15 .

(٧) المصدر السابق ص ١٥

(٨) المصدر السابق

(٩) المصدر السابق ص ١٥

(١٠) سنعدرس فيما سيلي مدى تاثير اطروحات هذا الكتاب على (حركة مجلة « شعر »)
Susann Bernard , le poème en prose le Baudelaire Jusqu'a nos Jours librairie Nizet , paris 1959 .

(١١) ميخائيل نعيمة ، مقدمته للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران بالعربية ، دار صادر ، ص ١٧ .

(١٢) محي الدين صبحي ، تحية للشاعر القروي ، الوحدة ، العدد ٢ ١٩٨٤ ، ص ١٠٦ .

(١٣) للتفصيل في ذلك يمكن العودة الى فصل (نظرية الدراسات الرومنتيكية) في كتاب تاريخ الادب الفرنسي في القرن التاسع عشر
lagarde et Michard , pag ,232 .

(١٤) لتبيان نموذجا لوحدة الفعل ذات التكوين السلفي على منظور جبران ، يمكن العودة الى كتاب الدكتور عمر الدسوقي (في الادب الحديث) دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٣٢ .

(١٥) توفيق صايغ ، اضواء جديدة على جبران ، الدار الشرقية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٢٣ .

(١٦) ادونيس ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٠ .

(١٧) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٣٣ .

(١٨) و (١٩) و (٢٠) توفيق صايغ ، اضواء جديدة على جبران ، ص ١٨٠ .
يرى جبران أن (الشكل اللا محدود الخاص هو عماد الفن وروحه . فاذا ما استعرض المرء الاثار الفنية في سائر العصور فانه سينتهي الى ان تلك الصفة التي اسميها الشكل اللا محدود ستغيب عن المشهد من بعد زوال المصريين الاوائل) ويكتب في ١٩١٣ (انه يعتقد بان فن اليوم مدين بافضل ما فيه الى العرب ، الذين حافظوا وابقوا على الروح التي كتب وحفر بها « كتاب الموتى » و « الافيستا »
←

و « سفر ايوب » والثور الكلداني المجنح ذو الراس البشري وابو الهول) . ويرى ان (اولئك العرب الجبابرة ، الذين كانت روحهم لا محدودة بشكل غريب ، لم يفقدوا رؤيا الانسان الاولى (التي هي بطبيعة الحال لا محدودة) . ويرى في عام ١٩١٦ ان « للعرب رؤيا للحياة لا يمتلكها اي شعب آخر » . وبهذه النظرة الجبرانية الى (رؤيا الانسان الاولى) كان جبران لا يرى نفسه سوريا ، لبنانيا ، عربيا بل يرى نفسه « كلدانيا » ايضا ، وذا « روح لا محدودة » ، كما كان يرى أن سارق النار الاول كان كلدانيا قبل ان يكون اغريقيا . وبمعنى آخر كان جبران يرى أن الرؤيا بخصائصها مشرقية .

(٢١) توفيق صايغ ، اضواء جديدة على جبران ، ص ٢٣١ .

(٢٢) جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة للمؤلفات بالعربية ، دار صادر ، بيروت ، حفنة من رمال الشاطيء ، ص ٥٠١ .

(٢٣) المصدر السابق ، القشور واللباب ، ص ٤٩٧ .

(٢٤) المصدر السابق ، القشور واللباب ، ص ٤٩٥ — ٤٩٦ .

(٢٥) المصدر السـابق .

(٢٦) توفيق صايغ ، اضواء جديدة على جبران ، ص ١٩٠ . (يحدث ماري في ١٩٢١ عن الفرق بين شعب وشعب من حيث شخصيات افراده ومطامحهم . فالروسي العظيم طموحه ان يكون قديسا ، وطموح الالماني العظيم ان يكون فاتحا ، والفرنسي العظيم ان يكون فنانا كبيرا ، والانكليزي العظيم ان يكون شاعرا كبيرا ، والشرقي العظيم ان يكون نبيا) .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ١٩٥ . يقول جبران ان الفنان الاغريقي كان يحظى بعين القب من عيني الفنان الكلداني او المصري ، وبيد امهر ، لكن لم تكن له تلك العين الثالثـة التي كانت لهما « لقـد استعارت اليونان آلهتها والهاتها من بلدان الكلدان وفينيقيا ومصر — واستعارت كل شيء آخر : عدا تلك الرؤيا وتلك البصيرة وذلك التفهم الخاص للاشياء الذي هو اعمق من الاعماق واعلى من الاعالي » . وهذه (الرؤيا) التي يسميها في حديثه عن (بليك) بـ « عين العين » هي نفسها رؤيا الانسان الاولى ، اللا محدودة ، التي كتب وحفر بها « كتاب الموتى » المصري ، والثور الكلداني المجنح ، والتي ورثتها الروح العربية ، روح العرب الذين لهم رؤيا للحياة لا يمتلكها اي شـعب آخر ، حسب جبران .

←

من (٢٨) الى (٣٦) من أجل الاطلاع على راي جبران بمستقبل اللغة العربية ، يمكن العودة الى مقالته : « مستقبل اللغة العربية » ، المجموعة الكاملة ، دار صادر ، بيروت ، ص ٥٥٤ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٥٦٠ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٥٦٢ .

(٣٩) من مقدمة ميخائيل نعيمة ، للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ، ص ١٣ .

(٤٠) جبران خليل جبران ، المؤلفات الكاملة بالعربية ، ص ٥٦٦ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٥٢٠ .

(٤٢) يتصف الوعي الجبراني بتلك الصفة المزدوجة ، صفة الجوع الغريب الى اللا نهائي والمطلق . وصفة الوعي العقلاني والعلماني . ويبدو ان الصفة الاولى كانت تستجيب له كفنان ، في حين ان الصفة الثانية تستجيب لدوره التنويري ، الذي كان واعيا به الى حد كبير . من هنا يكتب الى مي زيادة عام ١٩١٤ : (أنا معجب مثلك بالدكتور شميل فهو واحد من القليلين الذين انبتهم لبنان ، ليقوموا بالنهضة الحديثة في الشرق الادنى ، وعندي ان الشرقيين يحتاجون الى أمثال الدكتور شميل حاجة ماسة كرد فعل للتأثير الذي أوجده الصوفيون والمتعبدون في القطرين مصر وسوريا) الشعلة الزرقاء ، رسائل جبران خليل جبران الى مي زيادة ، تحقيق وتقديم سلمى الحفار الكزبري والدكتور سهيل ب. بشروئي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣ (رسالة نيويورك ، ك ٢ ١٩١٤) .

(٤٣) انظر مثلا (مات أهلي) ص ٤٢٨ ، و (في ظلام الليل) ص ٤١٧ من الاعمال الكاملة لجبران .

(٤٤) تحلل يمنى العيد هذه السمة عبر ما تسميه بـ (ديالكتيكية الرفض والعجز في الوعي الرومنطيقي) انظر كتابها (الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطيقي في لبنان) ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ .

(٤٥) يسجل جبران خليل جبران في رسائله الى ماري هاسكل بعض اصداء هذه العاصفة ، (فمنذ عام ١٩١٠ ، يكتب لها ملخصا اقوال الصحافة العربية فيه وفي نتاجه ، ويطلعها على انها تقول عنه اشياء كثيرة قاسية ــ تقول « انه يعيش في ظل اله غريب » وانه « مدمر للفضائل الانسانية » ويضيف معلقا : « اني لا آبه بهذه الاشياء ، يا عزيزتي ماري . بل في الواقع اني احبها احيانا » ويقول لها في ١٩١١
←

ان ما يكتب عنه في الصحف اكثر مما يكتب عن اي شخص آخر في العالم العربي ، وانه لا يقرا نصف ما يكتب عنه . ويضيف في مناسبة اخرى ان العالم العربي يراقبه باهتمام وعناية . ويخبرها في العام نفسه عن صورة كاريكاتورية له في احدى الصحف تصوره راكبا حمارا بالمقلوب ، والجبرانيون يهتفون له ويرقبون دخوله الظافر الى دمشق ، يقول لها (١٩١٣) انهم يسمونه في سوريا حفار القبور) .
اضواء جديدة على جبران – ص ٢٣٢ – ٢٣٣ .

وتصل اتساعات الحجرة التي رماها جبران في مستنقع الثقافة السلفية السائدة ، الى اقصاها في المعركة التي شنتها بشكل حاد مجلة (الامالي) ذات التكوين الثقافي – السلفي الماضوي ، والتي كان الدكتور عمر فروخ يشرف على تحريرها ويوجهها ، حيث تشن (الامالي) عام ١٩٣٩ (اي بعد ثمانية اعوام على رحيل جبران) حملة مكثفة ، وعلى عدة اعداد ، وباسماء مستعارة احيانا ، على ادب جبران وترى فيه خطرا على المجتمع ، ولا ترى في كتبه الا (احتقارا للرجولة والانسانية) . انظر الامالي ، الاعداد ٤٥ ، ٤٢ ، ٥٠ ، و ٥١ خصوصا (السنة الاولى ١٩٣٩) .

(٤٦) جورجي زيدان ، الهلال ، السنة ١٩ ، الجزء ٥ ، الاول من شباط ١٩١١ ، ص ٢٠٣ . ويقدم زيدان نص « نحن وانتم » لجبران « كمثال من الشعر المنثور » « يتغير مثلها بين اشعارنا المنثورة » .

(٤٧) جورجي زيدان (الادب المصري والشعر المنثور) ، الهلال ، الجزء ٩ ، السنة ٢٠ ، / ١ / حزيران ١٩١٢ ، ص ٥٢٩ .

(٤٨) جورجي زيدان ، المصدر السابق ، ص ٥٥١ .

(٤٩) جورجي زيدان ، المصدر السابق ، ص ٥٥٠ .

(٥٠) توفيق الياس انجليل ، الهلال ، الجزء الثالث ، السنة ١٥ ، ك١ سنة ١٩٠٦ ، ص ١٦٢ .

(٥١) توفيق الياس انجليل – المصدر السابق – ص ١٦١ .

(٥٢) توفيق الياس انجليل – المصدر السابق – ص ١٦١ .

(٥٣) انجليل ، المصدر السابق – ص ١٦٢ .

(٥٤) المصدر السابق .

(٥٥) المصدر السابق .

(٥٦) المصدر السابق .

(٥٧) جورجي زيدان ، الشعر المنثور في اللغة العربية ، الهلال ، الجزء ٢ ، السنة ١٤ ، ١ ت١ سنة ١٩٠٥ ، ص ٩٧ .

(٥٨) جورجي زيدان ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٥٩) جورجي زيدان ، المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٦٠) بولس شحادة ، الشعر الموزون غير المقفى ، الهلال ، الجزء ٤ ، السنة ١٤ ، ١ ك٢ سنة ١٩٠٦ ، ص ٢١٤ .

(٦١) بولس شحادة ، المصدر السابق .

(٦٢) بولس شحادة ، المصدر السابق .

(٦٣) أمين الريحاني ، الريحانيات ، الجزء الثاني ، المطبعة العلمية ، ليوسف صادر ، بيروت ، سنة ١٩٢٣ ، ص ١٨٢ .

(٦٤) احمد زكي ابو شادي ، الشفق الباكي ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، ص ٥٣٥ .

(٦٥) خليل شيبوب ، ابولو ، المجلد الاول ، العدد الثالث ، نوفمبر سنة ١٩٣٢ ، ص ٢٧٧ .

(٦٦) جورجي زيدان ، في رده على بولس شحادة ، الهلال ، الجزء ٤ ، السنة ١٤ ، ١ ك٢ سنة ١٩٠٦ ، ص ٢١٦ .

(٦٧) المصدر السابق .

(٦٨) المصدر السابق .

(٦٩) المصدر السابق .

(٧٠) جورجي زيدان ، كتاب صهاريج اللؤلؤ للسيد البكري ، الهلال ، الجزء السادس ، السنة ١٥ ، سنة ١٩٠٧ ، ص ٣٥٤ .

(٧١) عيسى اسكندر المعلوف ، الشعر المنثور او الوزن والتقفية في الشعر العربي ، الهلال ، الجزء ١٠ ، السنة ١٤ ، ١ تموز سنة ١٩٠٦ ، ص ٥٨٠ .

(٧٢) بولس شحادة ، الشعر الموزون غير المقفى ، ج ٤ ، س ١٤ ، ١ ك٢ سنة ١٩٠٦ ، ص ٢١٦ .

(٧٣) اسماعيل مظهر ، ابولو ، العدد الاول ، المجلد الاول ، سنة ١٩٣٢ ، ص ٥٦ .

(٧٤) اسماعيل مظهر ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .

(٧٥) اسماعيل مظهر ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .

(٧٦) يعود هذا الرأي لعلي محمد البحراوي (سكرتير جماعة الادب المصري) ، ابولو ، العدد السابع ، آذار سنة ١٩٣٣ ، ص ٧٨٦ .

(٧٧) احمد زكي أبو شادي ، ابولو ، يونيو ، العدد العاشر ، سنة ١٩٣٣ ، ص ١٢٢٨ .

(٧٨) احمد زكي أبو شادي ، المصدر السابق ، ص ١٢٢٩ .

(٧٩) يرى جلال فاروق الشريف ان رومنتيكية (ابولو) كانت (تعبيرا عن النزعة الليبرالية لدى شرائح واسعة من مثقفي البورجوازية الكبيرة والمتوسطة والصغيرة في مواجهة الاستبداد الاقطاعي كما مثله النظام الملكي الذي يسانده الاحتلال الاجنبي .... فلقد كانت الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر بحكم الظروف التاريخية لنشوئها نزوعا ليبراليا الى التحرر والانعتاق الفردي من الاستبداد الاقطاعي وتقاليد المجتمع القديم وتمردا على قيمه التقليدية الموروثة) انظر جلال فاروق الشريف ـ الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق سنة ١٩٨٠ ، ص ٤٨ ـ ٤٩ .

كما يكتب عبد العزيز الدسوقي في كتابه (جماعة ابولو) عن خيبة الجماعة بمثل ١٩١٩ : « وجد احمد زكي أبو شادي نفسه وحيدا غريبا . تطلع الى المثل العليا التي تشبع بها وعمل في سبيلها فوجدها تكافح وتضطهد . الشعب يسام الخسف والهوان ويعتدى على الدستور وتلغى الحياة النيابية ويبطش بالاحرار . هتف : اين القيم النضالية التي خطها الشعب بدمائه في ثورة ١٩١٩ ؟ واين هؤلاء الكافحون الذين حملوا الراية لتحقيق احلامنا واماننا ؟ ... واحس الغربة والوحدة والضياع ، ولم تكن تلك حالة احمد زكي أبو شادي وحده . فالى جواره يعيش شبان في الظروف نفسها التي يعيش فيها ويشعرون الشاعر نفسها ويحسون نفس الاحاسيس . هؤلاء الشعراء من امثال ابراهيم ناجي وحسن كامل الصيرفي وعلي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل والهمشري ومحمد عبد الغني حسن وغيرهم من شعراء الجيل الثالث » انظر (جماعة ابولو واثرها في الشعر العربي الحديث) عبد العزيز الدسوقي ، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤ .

كما يتحدث الدكتور لويس عوض عن الحركة الرومانسية بما فيها (ابولو) في مصر فيرى ان قصة الحركة الرومانسية هي (من الناحية التاريخية الهمت هذه الحركة

←

القومية الليبرالية والديموقراطية الليبرالية واستلهمتهما في وقت واحد ، كانت حركة دافقة العاطفية ، وكان محركها الاول « الحماسة » . كانت مدرسة قوامها « الوجدان » ، ولكن دمثتها المثالية الزمنية الفرنسية والفردية التجريبية الانكليزية) .

انظر : لويس عوض ، الثورة والادب ، القاهرة سنة ١٩٦٧ ، ص ١٨١ .

(٨٠) المصدر السابق ، ص ١٨١ .

(٨١) يلاحظ ادونيس التقدم النظري على الانتاج الشعري لـ (ابولو) . يرجى العودة الى تفصيل ذلك في الجزء الثالث من الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٩ .

(٨٢) يرجى العودة الى الهامش رقم ٧٩ شاهد عبد العزيز الدسوقي . كما يمكن العودة الى كتاب الدكتور مندور ، الشعر المصري بعد شوقي ، الجزء الثاني ، والذي يرى فيه ان تلك العاطفية الذاتية في (ابولو) تعود الى ردة الفعل على مسخ اسماعيل صدقي للحياة البرلمانية ، وكمه الافواه ، واستذلاله للعباد .

تلك المرحلة الرهيبة التي يصفها الاستاذ محمود امين العالم بعهد اطباق البورجوازية المصرية على (الحركة الشعبية ، عهد اتحاد الصناعات والتعريفة الجمركية ، والازمة الشاملة ، وعزل الكتلة الشعبية عن الحكم) .

(٨٣) لقد صمد هذا الجيل مع الطبقة التي حكمت آفاق وعيه ، وانهار معها . ويصف لويس عوض ذلك فيقول : (فلم يكن غريبا اذن ان كل اعلام الفكر الذين توهجوا بثورة ١٩١٩ قد عجزوا كذلك عن معالجة الموقف الجديد ، وقد استمروا بالطبع ينتجون بقوة القصور الذاتي ، ولكن لم يكن لديهم شيء علماني ايجابي يقولونه منذ ١٩٣٩ ، فلم يكن مصادفة ان هيكل مؤلف جان جاك روسو في العشرينات اتجه في الثلاثينات الى اميل درمنجم وغدا المترجم الكبير لسيرة النبي محمد . كذلك منصور فهمي ، وهو الذي كان قد كتب رسالة مستفزة عن وضع المراة في الاسلام ، اتجه في الثلاثينات الى الابتهالات الدينية. اما العقاد ... فقد كان كتابه العظيم الاخير عن سعد زغلول ، وهو مؤلف فذ في تراث عبادة البطولة ، اشبه شيء بشاهد على ضريح عصر انقضى . من بعد هذا تحول العقاد الى كتابة سير اعلام الدين . وقد ظهر آخر كتاب مخصب لطه حسين « مستقبل الثقافة في مصر » في اعقاب الحرب العالمية الثانية ... ومنذ ذلك التاريخ اتجه طه حسين الى كتابه السير الرائعة عن النبي محمد وعثمان وعلي ...) انظر : الثورة والادب ، لويس عوض ، ص ١٧٧ ــ ١٧٨ .

←

(٨٤) يجدر بنا أن نتذكر هنا ، أن أبرز الشخصيات السياسية والحزبية التي لعبت دورا أساسيا في الحياة السياسية لسورية ، حتى تاريخ أول انقلاب عسكري فيها بعد الاستقلال ، تنحدر في أصولها من (جمعية العربية الفتاة) التي تأسست في باريس عام ١٩١١ ، وكان أهم أعمالها تهيئة المؤتمر العربي في باريس عام ١٩١٣ . ومن هذه الشخصيات هاشم الاتاسي ، وشكري القوتلي ، والدكتور عبد الرحمن شهبندر الذي كان عضوا في الفتاة لفترة معينة ، ووزيرا للخارجية وفي وزارتها الدفاعية ، وجميل مردم الذي كان من مؤسسي جمعية الفتاة وعضوا في اللجنة التحضيرية لمؤتمر باريس العربي عام ١٩١٣ . كما ينحدر حقي العظم الذي ترأس وزارة الكتلة الوطنية عام ١٩٣٢ من حزب اللامركزية الادارية العثماني ، بل هو أحد مؤسسيه مع رشيد رضا وعبد الحميد زهراوي ، كما ينحدر حسني البرازي مثلا من (جمعية العهد السوري) ذات النشاط السري ابان الاحتلال العثماني . وهذه الشخصيات التي تنحدر مباشرة من الجمعيات النهضوية في العشرينات الاولى من القرن ، هي نفسها التي قادت أكبر حزبين في المرحلة الليبرالية لسورية ، وهما حزب الشعب والكتلة الوطنية . ولعل من الامور ذات المغزى في هذا السياق أن يكون جميل مردم أحد مؤسسي (جمعية العربية الفتاة) أحد أهم قادة (الكتلة الوطنية) في سورية ، وأحد أهم وزرائها في التاريخ السياسي الحديث لسورية . وهذا يؤكد أن ما سقط ليس انظمة ركبتها معارك الاستقلال الوطني ، بل النخبة تنحدر مباشرة من الجمعيات النهضوية التحررية لما نسميه عصر النهضة . للتفصيل في ذلك يمكن العودة الى الرسالة الممتازة لمحمد حرب فرزات (الحياة الحزبية في سوريا بين ١٩٠٨ ـ ١٩٥٥) منشورات دار الرواد ـ دمشق ـ بلا تاريخ .

(٨٥) نخص بالذكر ، الحزب السوري القومي الذي تأسس في بداية الثلاثينات ، والذي كان استمرارية متوهجة وصافية لعلمانية النهضة من جهة ، وردا على « تغريبها » ونظرها لـ « العصرية » عبر « أوروبا » من جهة ثانية . وقد ساهمت آراء سعادة وكتاباته وكتبه عميقا في تكوين وعي النخبة الحديثة ، وخصوصا تلك التي قادت (حركة مجلة « شعر ») ، رغم أن تأثر هذه النخبة في النهاية كان ثقافيا أكثر منه سياسي . اذ كان لهذه النخبة علاقتها الاشكالية مع التنظيم الذي أسسه سعادة . كما أن وعيها تطور وبعمق نحو اتجاهات ليبرالية وجودية ، ترى « الحداثة » ، عبر أوروبا ، ويشكل هذا التطور الى حد كبير خروجا على مبادىء سعادة وتنظيراته للحركة القومية الاجتماعية ، وان كان هناك تيار مؤثر يرى العودة الى « أوروبا » ، من خلال التراث الحضاري القديم في شرق المتوسط ، أي من خلال ادراج (الغرب) في التاريخ القومي ـ الحضاري الخاص .

ومن هذه الحلقات (عصبة العمل القومي) التي تتماثل بنيويا الى حد كبير مع مبادئ الحزب السوري القومي الاجتماعي ، كما يتقاطع فكر منظرها الارسوزي عميقا مع فكر سعادة . ومنها ايضا (حركة الاحياء العربي) التي كانت حلقة قومية عربية للنخبة المثقفة ، ذات التكوين الاكثر ليبرالية ... الخ . وكذلك ايضا (حركة البعث العربي) .

غير ان ما يجمع كل هذه التيارات ، انها كانت ردا عنيفا على البورجوازية التي قادت « عصرية » النهضة ، او القيادات ذات التكوين الاقطاعي الاريستوقراطي التي كانت واجهة للكفاح الوطني في فترة من الفترات . هذا يفسر حركة التناقض بين (الحزب القومي الاجتماعي) مثلا وبين (الكتلة الوطنية) مثلا في سورية ، التي كانت كالقومي الاجتماعي تؤمن بسورية الطبيعية الموحدة ، وتنص على ذلك في برامجها ، والتي كانت تضم (أبناء العائلات) ، وتضع شروطا تنظيمية كالاشتراك تحافظ من خلالها على بنيتها الطبقية البورجوازية .

(٨٦) تجد ملخصا جيدا عن هذا البيان ، في شعر ، نيسان ١٩٥٧ ، ص ٩٦ — ٩٩ .

(٨٧) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٦٥ و ٦٩ .

(٨٨) محاضرة الخال في « الندوة اللبنانية » شعر ٢ ، نيسان ، ١٩٥٧ ، ص ٩٦ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٩٧ .

(٩٠) المصدر السابق ، ص ٩٧ .

(٩١) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٩٢) شعر ١٣ ، شتاء ١٩٦٠ ، ص ١١٧ يمكن القول ان فهم الخال لخصائص القصيدة الحديثة ، هو امتداد لما القاه في (الندوة اللبنانية) عام ١٩٥٧ ، الى حد بعيد .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ١١٧ — ١١٨ .

(٩٤) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(٩٥) المصدر السابق ، ص ١١٩ . ويتبين هنا تماما ان الخال يحاكم رومنتيكية ابي شبكة وفق خصائص الشعر الحديث التي يراها . ويحاكم الخال بالواقع وعيا ادبيا كاملا بالمعنى العميق ، هو الوعي الرومنتيكي ، الذي كان ابو شبكة افضل نتاج موهوب له في لبنـان .

←

(٩٦) شعر ٢٧ ، صيف ١٩٦٣ ، مفهوم القصيدة ، يوسف الخال ، ص ٨٩ .

(٩٧) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٩٨) ننوه الى اننا بحثنا في دراستنا (الشعر يكتب اسمه) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب ، بدايات قصيدة النثر في سورية (خير الدين الاسدي ، اورخان ميسر ، علي الناصر) . كما اعددنا دراسة خير الدين الاسدي ، ومفهومه للشعر في مجلة (المعرفة) السورية ، العدد ٢٥٢ ، شباط ١٩٨٣ . ولكيلا نكرر في هذه الدراسة ، ما بحثناه في دراسات اخرى ، نشير الى هذا التنويه ، علما اننا سنكشف مفهوم الاسدي للقصيدة فيما سيتبع لضرورة البحث .

(٩٩) سوزان برنار ، قصيدة النثر منذ بودلير الى ايامنا ، (بالفرنسية) .

(١٠٠) يمكن العودة الى ملخص مكثف عن ذلك ، في شعر ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، ص١٠٧-١٠٨

(١٠١) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٣ .

(١٠٢) ادونيس ، في قصيدة النثر ، شعر ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، ص ٧٥ .

(١٠٣) ادونيس ، المصدر السابق .

(١٠٤) انسي الحاج ، لن ، ص ١٤ (المقدمة) .

(١٠٥) ادونيس ، المصدر السابق .

(١٠٦) انسي الحاج ، المصدر السابق .

(١٠٧) انسي الحاج ، المصدر السابق .

(١٠٨) بولس خوري ، التراث والحداثة ، معهد الانماء العربي ، بيروت ١٩٨٤ ، ط١ (مترجم عن الفرنسية) .

(١٠٩) هذه مسالة تقرر صحتها ، سيرورة المعركة حول مشكلة « قصيدة النثر » ، ومشكلة الحداثة الشعرية عموما .

(١١٠) تتحدد هذه المهدات بتأثيرات سعادة النظرية ، والتي انطلقت منها نظرة (حركة مجلة شعر) الى مفهوم التراث القومي ـ الحضاري ، والذي لم يعد منحصرا بالمرجع الاسلامي ـ الجاهلي ، بل يرجع الى الارث الحضاري الذي تقدمه في حضارات شرق المتوسط القديمة .

←

(١١١) في اطار منظور (حركة مجلة « شعر ») لمشكلة التراث ، لم يعد النموذج الجاهلي هو الاطار المرجعي للتراث القومي – الحضاري ، بل ان التراث العربي فهم كدورة من دورات الهوية القومية – الحضارية التي تجد أصولها في الحضارات السورية القديمة في شرق المتوسط . (تأكيد على الهامش السابق) .

(١١٢) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيروت ، ١٩٨٢ ص ١٦ .

(١١٣) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(١١٤) المصدر السابق ، ص ٩٣ – ٩٤ .

(١١٥) شعر ، ٢٢ ، ربيع ١٩٦٢ ، اخبار وقضايا ص ١٢٨ – ١٣٢ ، ومن الملاحظ ان الرد على نازك الملائكة تم باسم المجلة وليس باسم احد كتابها .

(١١٦) المصدر السابق ص ١٣١ – ١٣٢ .

(١١٧) يوسف الخال ، قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ، شعر ٢٤ ، خريف ١٩٦٢ ، ص ١٤٧ .

(١١٨) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، الشعر الحر والنقد الخاطىء ، ص ١٤ .

(١١٩) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(١٢٠) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٣ .

(١٢١) شعر ٢٢ ، ربيع ١٩٦٢ ، رد مجلة « شعر » على نازك الملائكة ، ص ١٢٩ .

(١٢٢) انسي الحاج ، لن ، المقدمة ، ص ١٧ – ينقل ذلك انسي عن سوزان برنار .

(١٢٣) شعر ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، ص ١٠٦ .

(١٢٤) شعر ١٩ ، صيف ١٩٦١ ، ص ١٢٢ .

(١٢٥) ادونيس ، شعر ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، ص ٨٢ .

(١٢٦) انسي الحاج ، في رده على ميشال عاصي ، تجد الرد في شعر ٢٠ ، خريف ١٩٦١ ، ص ١٣٣ .

(١٢٧) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٧٦ .

←

(١٢٨) المصدر السابق ، ص ٧٦ . يذكر كمال خير بك انه يمكن أن نضع أيدينا على رغبة سائدة لدى الجميع في رؤية المجتمع متطورا صوب ديموقراطية مشابهة لتلك التي يقترحها الغرب . ونرى ان ذلك يتبين وثائقيا في الحوار الذي تم على صفحات « الانوار » بين سلمى الخضراء الجيوسي ويوسف الخال ، والذي اعادت مجلة « شعر » نشره في عددها ١٥ ، صيف ١٩٦٠ ، ١٣١ — ١٤٠ .

(١٢٩) أدونيس ، شعر ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، ص ٨٣

(١٣٠) المصدر السابق ص ٨٢ — ٨٣

(١٣١) انسي الحاج ، لن ، المقدمة ، ص ١٣

(١٣٢) انسي الحاج ، المصدر السابق ، ص ١٣

(١٣٣) انسي الحاج ، المصدر السابق

(١٣٤) درسنا ذلك بشكل تفصيلي ، في القسم الثاني من دراستنا عن (حركة مجلة « شعر ») ، المعرفة ك٢ ١٩٨٥ ، ص ٧٠

(١٣٥) يوسف الخال ، « مستقبل الشعر العربي في لبنان » ، شعر ٢ ، ربيع ١٩٥٧ ، ص ٩٨

(١٣٦) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٥١

(١٣٧) المصدر السابق ، ص ١٣٦

(١٣٨) من معركة (الاداب) مع (الشعر) ، العدد السابع ، تموز ، السنة التاسعة ١٩٦١ ص ٢

(١٣٩) الاداب ، العدد الرابع ، نيسان ، السنة التاسعة ، ١٩٦١ ، ص ١٨

(١٤٠) أدونيس ، قصيدة النثر ، شعر ١٤ ، ربيع ١٩٦٠

(١٤١) ادونيس ، تحولات العاشق . ويمكن القول ان هذا يفسر كل شعر ادونيس الى حد كبير جدا

(١٤٢) يوسف الخال ، قصائد في الاربعين ، قصيدة « صلاة في الهيكل » ، ص ٣٦ ، دار مجلة « شعر » ، بيروت

(١٤٣) يوسف الخال ، شعر ٢٥ ، شتاء ١٩٦٣ ، ص ١٤٣

←

(١٤٤) مجلة الشعر ٦٩ ، البيان الشعري [فاضل العزاوي ، سامي مهدي ، فوزي كريم ، خالد علي مصطفى] العدد الاول ، السنة الاولى ، بغداد ، أيار ١٩٦٩

(١٤٥) المصدر السابق

(١٤٦) المصدر السابق

(١٤٧) شوقي أبو شقرا ، شعر ٢٥ ، شتاء ١٩٦٣ ، ص ١٣٩

(١٤٨) الماغوط ، حوار تميم دعبول ، تشرين ، العدد ٤٣٢ .

(١٤٩) شوقي أبو شقرا ، ماء الى حصان العائلة ، دار مجلة « شعر » ، بيروت ، ١٩٦٢

(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٩

(١٥١) المصدر السابق ، ص ٧١

(١٥٢) هذا الراي ، وان لم يكن للماغوط ، فانه ينطبق تماما على شعره . انظر حوار شوقي عبد الامير مع هنري ميشونيك ، مواقف ، ٤٩ ، شتاء ١٩٨٤ ، ص ٢١

(١٥١٢) يرى ميشونيك ان هذا يعني ان قصائده (شفوية) ، ونذكر باننا اقترحنا هذا المصطلح لوصف شعر الماغوط عام ١٩٨٠ في دراستنا «القصيدة الشفوية في سورية» مجلة الطليعة الادبية ، العدد الاول لـ ٢ ١٩٨٠ ، كما نشرت في كتابنا « الشعر يكتب اسمه » ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨١ . وقد بنينا استخدام المصطلح على استعمالاته في النقد الفرنسي ، وان كان بشكل اكثر توظيفا .

(١٥٤) الحوار مع ميشونيك ، المصدر السابق

(١٥٥) يرى الماغوط ك (ميشونيك) انه يهتم « دائما بالجزئيات » و بـ « الجزئيات الصغيرة » . من حوار تميم دعبول مع الماغوط ، تشرين ، العدد ٤٣٢ تاريخ ١٤ آذار . اورد وفيق خنسة هذا الاستشهاد في كتابه (دراسات في الشعر الحديث) ، بيروت ١٩٨٠.

(١٥٦) ديوان محمد الماغوط ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢٥٩ . وينطبق ذلك تماما على قصيدته الطويلة (القتل) وعلى قصيدته (تبغ وشوارع – ص ٤٤) ، وعلى قصيدته (مصافحة في أيار – ص ١٢٥) كنموذج وليس حصرا

(١٥٧) المصدر السابق ، (وجه بين حذائين) ، ص ١٨٣ . ومن القصائد التي تستحضر ←

مناخا من التلقائية والغرابة : (الخطوات الذهبية ـ ص ٥٢) و (الرعب والجنس ـ ص ١٦١)

(١٥٨) يميز بنفينست بين الخطاب Discours وبين الـ Récit والتي فضلنا ترجمتها بـ « القص » ، في حين يترجمها عدنان بن ذريل بـ « المسرود » ويمنى العيد بـ « الوقائع » وللتفصيل في الحدود بين (الخطاب) و (القص) ، يمكن العودة الى مجلة :

Communications , Souil , paris , 1966

والى دراستي تودوروف ص ١٢٥ ، وجيرار جينت ص ١٥٢ فيها .

(١٥٩) ديوان الماغوط ، تبغ وشوارع ، ص ٤٤

(١٦٠) ترى (جماعة Y) ـ مركز الدراسات الشعرية في بحثها عن العامية الفرنسية ، ان اللغة الاعتيادية تتميز غالبا بخاصتين مجازيتين هما « المبالغة » و « قلب المعنى »

(١٦١) ديوان الماغوط ، حريق الكلمات ، ص ٧٢

(١٦٢) ديوان الماغوط ، كل العيون نحو الافق ، ٢٧٧

(١٦٣) ديوان الماغوط ، الى بدر شاكر السياب ، ص ٣٠٠

(١٦٤) المصدر السابق ، ص ١٩

(١٦٥) المصدر السابق ، ص ٢١٥

(١٦٦) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٥

(١٦٧) جبرا ابراهيم جبرا ، الشعر الحر والنقد الخاطىء ، المرحلة الثامنة ، بيروت ، ط٢ ١٩٧٩ ، ص ٨

(١٦٨) شعر العدد ٧ ـ ٨ ، ص ٨٤

(١٦٩) شوقي أبو شقرا ، شعر ٢٥ ، شتاء ١٩٦٣ ، ص ١٣٩

(١٧٠) انسي الحاج ، الاسئلة الميتة ، شعر ٢٧ ، صيف ١٩٦٣ ، ص ٧ ـ ٨

(١٧١) شعر ٢٩ ـ ٣٠ ، ربيع ١٩٦٤ ، الازمة الشعرية العابرة ، ص ٦ ـ ٨

(١٧٢) عصام محفوظ ، المصدر السابق

(١٧٣) للتفصيل ، يمكن العودة الى (بيان) يوسف الخال ، العدد الاخير ، صيف ـ خريف ١٩٦٤ ، ٧ ـ ٨ .

(١٧٤) من حوار احمد فرحات مع يوسف الخال ، الكفاح العربي ، عدد ١٩٨٣/١١/١٤

(١٧) الدكتور كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٩

(١٧٦) للتفصيل ، يمكن العودة الى : نحو شكل جديد لشعر عربي جديد ، يوسف الخال ، شعر ـ العدد الاخير ، صيف ـ خريف ١٩٦٤ ، ص ١٢٢ ـ ١٢٧

(١٧٧) يوسف الخال ، المصدر السابق ، ص ١٢٧

(١٧٨) يوسف الخال ، المصدر السابق ، ١٢٧

(١٧٩) عصام محفوظ ، شعر ، العدد الاخير ، صيف ـ خريف ١٩٦٤ ، ص ١٢٠

(١٨٠) عصام محفوظ ، المصدر السابق ، ص ١٢١

(١٨١) يوسف الخال ، بيان ، شعر ، العدد الاخير

(١٨٢) ادونيس ، مواقف ، العدد ١٥ ، أيار ـ حزيران ١٩٧١

(١٨٣) من « بيان » الخال ، المصدر السابق ، ونبدو نحن هنا متفقين معه تماما في تقييم هذا الدور الذي ادته تجربة الحداثة في مجلة « شعر »

★ ★ ★

أدب

شعر

آتي الذي يجيء

محمد عمران

رعاف الريح والأوراق

فواز عيد

اللقاء «قصص»

محمد كامل الخطيب

شعر

آتي الذي يجيء

محمد عمران

(١)حلم

متلبساً بالحزن يأتي
وجهه زمنٌ حنونْ
خذلته غربته .
فنام على رصيف الشعر
يحلم ان يكونْ
ملكاً / ...
ماج على يديه الكونْ / ...
... ثم افاقَ ... /
قصرُ الريح في يدهِ ،
وفي الأخرى اليبابْ

(٢) انكسار

خبئي صوته الخجولْ
في سريركِ ، يا ريح / ماذا يقولْ
للحقول التي ارسلته ؟ :
« دعوتُ إلى غيمة كاذبة ! »
ام يقولُ :
« الفصولْ
نسيتْ أمها الغائبة !؟ »

(٣) الظل

بين عينيه والمــدى
ظلُّ تفاحةٍ /
اخبرته الفصونْ
انها لعبتْ دون ظلٍ /
واخبره الظلُّ
ان العيونْ
تتعالى ، سُدى .

(٤) فقر

قال عنه الشجرُ
« ساحرٌ »
والينابيعُ قالت : « نبيٌ »
هو ، في سرّيَ الخفيُّ
يصلُ العشبَ بالمطرْ
ويُصلي على حجرْ

(٥) اتساع

بيتٌ من الأنواءْ
تسكنه عوائلُ الأشياءْ
نافذةٌ عليا
على الأشواقْ
نافذةٌ دنيا
على الأعماقْ
وشرفةٌ
منها يطل اللهْ
مُجلبباً بالآهْ

(٦) حضور

تومئ امرأةٌ ،

او دمٌ ،

فيجيءُ

حاضناً موته في يديه

وعلى شفتيهِ

ظلُ تابوتهِ المضيءُ

(٧) جدل

موغلاً في حضوره

يتشهى الغياب

تنحني في جسوره

لغةُ الإنتصاب

(٨) عجز

قالت له قبعةُ الرياح :

« ضعني على راسكَ » /

قالت الغمامةُ :

« تلفني وشاحاً »

واومأ البحرُ له :

« ترسلني حمامةً »

يملك كل هذه الأرواحْ

ينتظرُ الحبَ

الذي

يمنحُها القيامةْ

(٩) غمر

سمعتُه يكلمُ الصمتَ / رايتُ

الصمتَ

في وشاحه البنفسج

يسترخي

على كاسٍ /

وكانت لغةٌ ـ فراشةٌ تحومُ /

ثم انسكب اللونُ/

اقولُ :

انسكب العالمُ / ...

يغشاهُ دمٌ زاهٍ

اقولُ :

الارض كانت

في وشاحها الخمريّ

تستلقي

على كاس /

... وكان الصمتُ قائماً /

اقولُ :

كانت لغةٌ زرقاءُ

او حمراءَ

او سوداءَ ... /

ثم سالتِ الأرضُ /

اقولُ :

سالتِ الأشياءُ /

سال الصمتُ والكلامُ

اقولُ :

كان طائرُ الحمامْ

يرفُ فوقَ الغمرِ ـ

في منقاره غصنٌ

وفي جناحه وسامْ

(١٠) هجرة

قصيّاً ،

قصيّـاً ،

يُسافرُ في قلبهِ

دون زادٍ /

يضمُ إلى شفتيهِ
حنينَ الجذورْ
قصيًّا ،
قصيًّا ،
يهاجرُ عبر لغاتٍ للبذورْ
لا يقول « سلاماً ! » ،
إذا خاطبته المسافاتُ
يرفعُها من تضاريسِها ،
ويواصلُ
هجرتَهُ
في المشيمْ
تنبتُ امرأةٌ حيث يخطو ،
ويسطعُ عشبٌ عظيمْ
هو آتي الذين يجيئونَ ،
ماضي الذين مضوا ،
لا وراءَ لهُ
لا أمامَ لهُ
هو نجمُ الجهاتْ
قصيًّا ،

قصيًا ،

يهاجرُ

في نبضه ،

يعودُ

بنسغِ

الحياةْ

(١١) حلول

يحدثُ ان يغيبْ

في الخبز ، او في الزرعْ

في اللبن الطازج ، او في الضرعْ

يحدثُ ان يغيبْ

في فرحِ الاطفالِ ، او في الدمعْ

ان يسكن الضوء الذي

يذيبُ قلبَ الشمع

او يسكنَ الصوتَ الذي

يطرقُ باب السمعْ

يحدث ان يدخلَ شوقَ النبع

* * *

رعاف الريح والأوراق

فواز عيد

قمرٌ يمرُّ أمامَ مقهى الضاحيهْ
خيلٌ .. وصيادون مرّوا ..
غيمةٌ مرت على المقهى ..
لتسألَ عن صديقْ

مقهىً على نهرينِ ..
ضاحيةٌ على جبلينِ
ليلٌ راجعٌ بخيولِهِ للسفحِ
صيحةُ نجمةٍ اولى على السفحِ المقابل تستفيقْ
ريحٌ تلمُّ حريرها .. وتعود للمقهى ..

واشجارٌ معراةٌ تسافرُ في طريقْ
هذا مساءُ الخير عادَ ..
مساءُ « ايلول » الذي اقترضتهُ مني غيمةٌ
مرّت على المقهى .. لتسأل عن صديق ..

* * *

هذا مساءٌ من زجاجٍ غابرٍ ..
قد جاءَ معتذراً إلى المقهى ..
يسائلُ عن جراحٍ غابرهْ
هذا خريفٌ من رُعافِ الشمسِ ..
في الأشجارِ بين « الفوطتين »
ومن رعافِ الريحِ والأوراقِ في ايلولْ
من حبٍ قديمٍ .. اذ تعودُ به رياحٌ فاترهْ
ريحٌ تهبُّ من النعاسِ .. الى اراجيحي
وملحٌ ذائبٌ في الريحِ .. مبتلٌ يلمُّح عن ليلٍ ماطرهْ
فتدبُّ حمى في المسافة بيننا
حمى .. على ليمونةٍ في الظلِّ قد عرقتْ
فاغرقتِ المسافةَ بيننا
بيني .. وبين فمٍ بنفسجةٍ .. وعينيْ ظبيةٍ
مرت على المقهى .. لتسأل عن صديقْ .

* * *

قالت : احبك مرة ..
فسهوتُ عن فمها
وقلتُ : احبّها
سمراءُ في ليلٍ من الاسفنجِ ..
داخلةٌ على صبحٍ لطيفٍ قرنفله
سمراءُ ليلِ الخيلِ والأنهارِ ..
والسهراتِ في شرفِ البيوت
سمراءُ في صخبِ النبيذِ .. وفي موائدهِ
تكاتبُ مرةً أولى .. وثانيةً تموت

* * *

موتي بنفسجةً .. وموتي مهرةً
موتي .. لأن الموتَ اثمنُ من دموعي
واكتبي لي عنكِ من موتٍ بعيدْ
كلُّ المدائن ـ حين كنتِ صبيةً ـ
كانت تمرُّ صغيرةً .. ما بين قرطكِ والصباحْ
كل الغيوم .. تفرُّ فيكِ الى فمي
تعباً .. وليموناً .. تقطّره الجراحْ
كلُّ المحبين اشتكوا من ليل شعركِ .
حين مالَ على المدينةِ في اماسيها
قمرُ العرسِ إثر العرس ..

وانتبهت رياحْ
كل السيوف تجردتْ تبغيكِ ..
فاتكا الموشحْ .. في اتكاءةِ شهقةٍ عربيهِ
في قوسِ بابِ مدينةٍ عربيهٍ اخرى
تغادرُهـا الرّمـاحْ

* * *

الآن في مقهىً على نهرين ..
خلف الموتِ
نجلس في الصباح المائده ،
فنعيد ما قلناهُ قبل الموتِ ..
قبل نهارِ قبلتها .. رصيفِ الأقحوان ،
هـذا عدوّك فانتبه
اقتله .. او ناولهُ راسك والحسامْ
ناوله راسك من « أضاعوني »
الى « حطينَ »
او .. فاحملْ دمَ الاطفال ..
واهتفْ « بالسـلام »

* * *

اللقـــــاء

«قصص»

محمد كامل الخطيب

١ ـ المهرج

.... انهم يضحكون ويضحكون منذ ثلاثين عاما هم يضحكون ويضحكون ان وفقت يضحكون أن اخفقت يضحكون للنكتة الذكية يضحكون للنكتة الغبية يضحكون ان ضحكت عليهم يضحكون ان ضحكت على غيرهم يضحكون ان ضحكت معهم يضحكون ان ضحكت يضحكون اذا بكيت يضحكون على النكـات والحكايات القديمـة يضحكون على الحكايات والنكات اليوميـة والسياسية والجنسية يضحكون على النساء على الرجال على الاطفال على العرب على العجم على الروس على الامريكان يضحكون كل ليلة على الباب يضحكون وانا خارج وانا داخل يضحكون وهم خارجون يضحكون وهم داخلون

يضحكون ان اختفيت عن المسرح يضحكون ان ظهرت يضحكون ان قعدت يضحكون ان مشيت ان وقفت يضحكون كل مساء لا يبالون ان كنت مفلسا يضحكون ان كنت غنيا يضحكون ان مات طفلي يضحكون ان بردت ان جعت يضحكون ان خانتني زوجتي اذا طلقتني يضحكون لا يفكرون بما اقول يضحكون ان هزلت ان عبست يضحكون لا اعرف لماذا يضحكون يضحكون لا يعرفون لماذا يضحكون على انفسهم يضحكون علي يضحكون على ايامهم يضحكون دموعهم تنهمر وهم يضحكون يضحكون يضحكون كأنهم يبكون وهم يضحكون عليّ وجهي عادي لماذا يضحكون وانا لا أحكي لهم أي شيء لا يعرفونه يضحكون وانا احكي عن ايامهم يضحكون وانا احكي عن لياليهم يضحكون .. ويضحكون .. يضحكون .. يضحكون .. يضحكون .. يضحكون .. يضحكون لا يفكرون ... يضحكون ... يضحكون .. يضحكون ..

.. وكانت اصوات الضحك وجلجاته تصك أذني المهرج الواقف وحيدا في غرفة التهيئة والانتظار بين دور وآخر . تقدم خطوة باتجاه المرآة ليلقي نظرة أخيرة على وجهه قبل أن يعاود الظهور على خشبة المسرح . نظر الى الخيال الماثل امامه في المرآة ، فرأى ، وللمرة الاولى في حياته ، وجها مكفهرا يكاد الغضب ينفجر في قسماته الداكنة .

١٩٨٤

٢ ــ ما الذي اتى بنا الى هنا ؟ !

ــ هذه أنت يا عائشة ؟ !

ــ هذا أنت يا يوسف ؟!

ــ ما الذي اتى بكِ الى هنا ؟!

ــ ما الذي أتى بكَ انت الى هنا ؟!

ما الذي أتى بهما الى هنا ؟ كان السؤال قد برق في ذهن يوسف مثلما برق في ذهن عائشة ، وجلسا يتحدثان ويتذكران ، تذكرا حياتهما المشتركة ، وتذكرا حياتهما الخاصة ، تذكرت عائشة أيام كانت تحب يوسف ، وكيف اختلفا ، وكيف أحبت محمد بعده ثم كيف تركت مدينتها الصغيرة ، وكيف اشتغلت ضاربة آلة كاتبة ، ثم وكيلة معلمة ، ثم سكرتيرة في شركة ، ثم كيف تعودت ان تشتغل أي شيء ، وتذكر يوسف كيف كان تلميذا خجولا يراقب ابنة الجيران عائشة وكيف كتب لها رسالة الحب الاولى ووضعها في علبة كبريت القاها امامها على باب البيت ، وكيف دخل دار المعلمين وكيف كان يشتغل في الصيف بائعا متجولا وكيف ذهب معلما الى ريف حوران وكان يكتب لعائشة الرسائل من هناك وينتظر العطلة الانتصافية والصيف ليعود ويرى عائشة ، تذكرت عائشة كم كانت تكره مدينتها الصغيرة وكم كانت تحلم بمغادرتها الى أي مكان ، الى بيروت .. حلب .. دمشق .. ان تترك كل شيء وتعيش حياتها وكم كان يوسف يشجعها ويبنيان معا الاحلام « لنترك معا هذه المدينة الصغيرة .. لنذهب في هذا العالم الكبير .. لنعش

حياة واسعة » تذكر يوسف كم كانت عائشة عفوية وطيبة ومتدفقة ، كم كانت تحب اغنيات فيروز والركض على شاطيء البحر وقراءة الروايات، تذكرت عائشة وذكرت يوسف كم كان يحب صوت نصري شمس الدين ووديع الصافي والتجوال في غابات الزيتون والمجادلة السياسية . تذكرا كيف اتفقا مرة على الزواج وكيف تأجل الموضوع بسبب استدعائه الى الجيش في حرب ١٩٧٣ ، ثم كيف جاءت عائشة للعمل والعيش في دمشق وذهب هو الى حلب . تذكرت عائشة كم كان يوسف مهذارا مضحاكا وتعجبت كيف تحول ابن الجيران الخجول الى شخصية اخرى، تذكر يوسف كم كانت عائشة تحب الملابس الملونة والعطور وتكره الكلام في السياسة وتذكرت عائشة شدة ادمان يوسف على السجائر والشاي ، تذكرا مشروعهما مرة بالذهاب معا الى مصر واليونان ، تذكرت وتذكر .. روت وروى .. روت كيف احبت بعده واحدا وثانيا ورابعا وخامسا وكيف كانوا جميعا يكذبون حتى ما عاد الصدق يعني لها شيئا ، حدثها كيف أحب واحدة بعدها وثانية وخامسة حتى ما عاد الحب يعني له شيئا ... حدثته كيف صارت موظفة في شركة الطيران ... وحدثها كيف اعتقل عامين وخرج بعدها ليصبح مدير شركة .. حدثها كيف قال له رفيقه مروان أمس سأعرفك على بيت جديد فيه امرأة جميلة مع أن السعر غال وحدثته كيف قال لها مروان بالهاتف سأعرفك على رجل طريف ويدفع ، حدثها كيف تعود ان يدفع المال على النساء . وحدثته كيف تعودت أن تقبض النقود من الرجال ، حدثته وحدثها ، روت له وروى لها ، روى لها وروت له تذكرت وتذكر ، تذكر وتذكرت ، تذكرا وتذكرا .. تحدثا وتحدثا وكانا يحسبان

نفسيهما وكأنهما يلتقيان للمرة الاولى ، كان يحس نفسه انه ذلك الجار الخجول الذي يرمي الرسالة الاولى في علبة كبريت ، وكانت تحس نفسها تلك الجارة الخجول التي تلتقط مرتبكة علبة الكبريت • وفجأة سألته عائشة السؤال الذي ألقاه عليها عندما فوجيء بها في غرفة الاستقبال

ـ يوسف •• قل ما الذي أوصلك الى هذا البيت ؟!

متنهدا أجابها :

ـ هو الذي قادك انت الى هذا الحال يا عائشة ••• وداعا •••

١٩٨٥

* * *

٣ ـ عائشة

لا أدري كيف التقيتها ، لكن هل هذا صحيح حقا ؟ ألست أبحث عنها منذ فارقتها في الحديقة العامة ذات غروب ؟ قاصدا أو غير قاصد ، كنت أنظر في وجه كل فتاة أصادفها ، وأسر لنفسي : عيناها تشبهان عيني عائشة . هذه قامتها تشبه قامة عائشة ، وشعرها يشبه شعر عائشة . هذه مشيتها تشبه مشية عائشة . عند كل منعطف اتوقع ان ارى عائشة . اذا سرت في هذا الشارع قد أصادف عائشة . مرة جلست مع عائشة في هذا المقهى . مرة تغدينا في هذا المطعم . اذا زرت بيت سمير هذه الليلة قد تكون سهرانة هناك ، اذا زرت مهى في عملها قد أقابل عائشة عندها ، اذا ذهبت الى سينما الكندي الساعة الثالثة بعد الظهر قد أرى عائشة ، ثمة حفلة موسيقية هذه الليلة في مسرح القباني ، عائشة تحب الموسيقى، وقد الاقيها هناك . عائشة تحب الرحلات ، وقد تذهب في هذه الجمعة المشمسة الى معلولا ، فلاذهب الى معلولا . عائشة تحب تدمر في الربيع، وذهبت الى تدمر في الربيع . عائشة تحب الساحل في الخريف ، فلاذهب الى الساحل في الخريف . عائشة تحب روايات نجيب محفوظ ، وهـا رواية جديدة لنجيب محفوظ ، فلاقرأ آخر رواية لنجيب محفوظ . عائشة تحب أكل الفول في الصباح ، فلآكل فولا في الصباح . عائشة تحب اللون البني ، فلاشتر هذا القميص . عائشة تحب شوارع دمشق آخر الليل ، تحب قطف الياسمين عن سياجات البيوت ، ولهذا تروني يا أصدقائي أسير في الليل وأقطف الياسمين عن السياجات . عائشة تحب ... عائشة تريد ... عائشة كانت .. هنا عائشة وأنا .. عائشة

... عائشة .. ومنذ خمس سنوات لم أر عائشة مع انني متأكد انها موجودة طوال هذه المدة في دمشق . ثمة اناس أصبحت اعرفهم ويعرفونني لاننا نتقابل كل يوم في طريق العمل ، نلتقي في الصباح والظهيرة ، نتبادل النظرات وفي نفسي اتساءل : ما حاجتي اليهم ، وما حاجتهم الي ؟ لماذا أراهم ويرونني ؟ لماذا لا أرى عائشة ولو لم نتبادل كلمة واحدة ؟ لماذا أرى ؟ ... لماذا أرى .. ؟ وأنا لا أرى عائشة على الرغم من أنني أتوقع رؤيتها في كل خطوة اخطوها ، وفي كل مكان أذهب اليه ... وهذا المساء رأيت عائشة .

كانت تلاعب طفلا في الحديقة العامة حيث كنا نلتقي كل غروب ونلعب كالاطفال منذ أعوام خمسة . لمحتها عن بعد ، وعن بعد عرفتها . لم أشعر بأي اضطراب ، وربما اضطربت الى درجة ما عدت معها احس بأي شيء . تقدمت اليها . قلت :

ــ عائشة ..

التفتت . كانت هادئة . وكأنني غبت عنها لحظات قليلة ، قالت :

ــ أهلا يوسف .

نادت الطفل :

ــ مروان ... تعال .

وتذكرت اننا كنا متفقين أن نسمي طفلنا مروان . قالت :

ــ هذا يوسف يا مروان .

حملت الطفل . كان وادعا على صدري وكأنه ابني .
سمعتها تقول :

ـ عانق يوسف .

عانقني الطفل وكأنه يعرفني منذ زمن . سرنا باتجاه كشك بيع الحلوى في طرف الحديقة كما كنا نفعل في الماضي . قالت :

ـ يوسف ... اشتر لي شوكولا ... لا تنسى مروان هذه المرة .

نظرت في عينيها ، رأيتها تبتسم مغالبة ارتباكها ، وانا متأكد أنها كانت ترى اضطراب يدي وزوغان بصري .

ـ ١٩٨٥

* * *

بطولة بيونس آيرس

سلسلة مسرحيات عالمية ((٨))

تاليف: زوالدو دراكون

ترجمة: ضيف الله مراد

★ ★ ★

خمس روائع حديثة

من مسرح ((نو)) الياباني

سلسلة مسرحيات عالمية ((٩))

تاليف: يوكيو ميشيما

ترجمة: علي الخشن

★ ★ ★

آفاق المعرفة

قراءة في كتاب:

المجتمع العربي المعاصر»

«للدكتور حليم بركات»

عز الدين دياب

ما تبقى من الشعر

قراءة في مجموعتين»

صالح العياري

الآلة، الصندوق

«قراءة في مجموعة قصصية

للدكتور عبد الله الشحام»

عواد أبوزينة
«عمان»

المدينة الأخرى:

تاييس خيري الذهبي
وطقوس الولادة المظلمة

«قراءة في رواية»

عبد الفتاح قلعه جي

قراءة في كتاب :

«المجتمع العربي المعاصر»

«للدكتور حليم بركات»

عز الدين دياب

توطئة :

تخبرنا الحياة اليومية ان نشاط الناس الاجتماعي في حالة تغير وتبدل . ذلك النشاط الذي يطرح اشكالاته امام الانسان كونه العنصر الحاسم في العمليات الاجتماعية ، وتنبري تيارات العلوم الاجتماعية لدراسة هذه الاشكالات وحلها ، كل تيار من خلال ممثليه الذين ينتمون الى الفئات الاجتماعية التي يتكون منها المجتمع . وترتهن قدرة اي تيار في رؤية الحدث الاجتماعي كما هو في البناء الاجتماعي ، على مصداقية هذا التيار في الالتزام بقضايا المجتمع وطموحاته الحضارية ، اي من خلال قدرتها في ان تعكس متطلبات الحياة الاجتماعيةوتناقضاتها وآفاقها .

ان الكتاب الذي بين ايدينا هو احد تلك السلسلة من الكتب التي تصدت لدراسة المجتمع العربي وفهمه وتغييره . وهو ينتمي الى احد تيارات العلم الاجتماعي التي اخذت على عاتقها حل اشكالات الوطن العربي .

المجتمع العربي المعاصر ـ بحث استطلاعي (عرض ونقد)

بناء على اطروحة التوطئة في رد هذا الكتاب الى البناء الفكري للمجتمع والى التزامه بمنهج محدد من مناهج العلم الاجتماعي فاننا سنحاول عرض هذا الكتاب وموضوعاته وسبل الكاتب لمعالجتها ومنهجه الذي اعتمده في دراسة وتحليل القضايا الاجتماعية والاحاطة بالحياة العربية الراهنة على النحو التالي

★ المنهج : ان معرفة الوطن العربي ومن بعد تغييره تلزم الكاتب ، على حد تعبيره التركيز على التناقضات « ... وفي سبيل ذلك احاول اعتماد منهج تحليل اجتماعي يركز على التناقضات والمواجهات [...] ويستند هذا المنهج الاجتماعي التحليلي الى عدد من المقولات المتداخلة [...] كذلك يستند هذا المنهج التحليلي الى عدد من المنطلقات المتعلقة في طبيعة البحث .

(المقدمة ـ ص ٩)

★ متن الكتاب : وفيه يعرض الكاتب البناء الاجتماعي للمجتمع العربي من حيث « مقدماته الاساسية ومؤسساته وتنظيمه الاجتماعي وثقافته وقضاياه وتناقضاته وتحوله ـ ص ١٣ » وعملية العرض هذه تلزمه بتقسيم كتابه الى الاقسام التالية :

القسم الاول :

مسألة الهوية العربية والاندماج الاجتماعي . وهذا القسم يحتوي على اربعة فصول :

١ ـ مقدمة لدراسة المجتمع العربي . ٢ ـ الهوية العربية بين التنوع والتجانس . ٣ ـ انماط المعيشة : البداوة . الفلاحة . الحضارة . ٤ ـ مصير الاندماج الاجتماعي والسياسي .

القسم الثاني :

البنى والمؤسسات الاجتماعية ويتكون من اربعة فصول مكملة للقسم الاول وهي :

٥ ـ الطبقات الاجتماعية . ٦ ـ العائلة والقرابة : نواة التنظيم الاجتماعي . ٧ ـ الحياة المدنية : السلوك والمواقف . ٨ ـ الصراع السياسي في الاطار الاجتماعي .

القسم الثالث :

الثقافة العربية : ٩ ـ القيم الاجتماعية : مصادرها واتجاهاتها ١٠ ـ الثقافة الابداعية : الاتجاهات الادبية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي ١١ ـ الاتجاهات المعاصرة .

القسم الرابع :

استشراق المستقبل : قضايا الاغتراب والتنمية والثورة ١٢ ـ تجاوز حالة الاغتراب : التنمية والثورة .

✱ تكوين موقف نقدي من مضمون الكتاب وبداية الحديث في هـذا المنحى الارتكاز على عدة قضايا اهمها الاقتناع بالمنهج الذي اتبعه الباحث في دراسة الظواهر البنائية كما هي في الحياة العربية الراهنة ، واجراء المقارنات بين ماضي هذه الظواهر وحاضرها معتمدا بذلك على استحضار ظواهر بنائية من مجتمعات اخرى وذلك من اجل اتخاذ موقف نقدي حيال تلك الظواهر يتجلى في معرفة الحالة التي وصلت اليها تلك الظواهر من حيث سلامتها او عدمه ، وقدرتها على التناغم مع الحاجات العصرية للمجتمع العربي . ويعتمد الباحث بذلك على حالة التغير التي تلازم الظاهرة الاجتماعية ، ومن ثم تداخلها لان العمليات الاجتماعية في النهاية متداخلة تداخلا جدليا يصعب فصمه وتنحية جانب الالزام فيه .

وصاحب الكتاب عندما تصدى لدراسة تلك الظواهر فانه لم يتحرك في مهمته هذه من موقف محايد ، وانما من خلال اعلانه الانتماء الى الوطن العربي والتعامل مع ظواهره الاقتصادية والاجتماعية والثقافية من منظار عربي وحدوي الى الحد الذي يحمل فيه كتابة مشاركة في تغيير الوطن العربي وتطويره وتوحيده .

لهذا نجد ان هذا الكتاب يحسب نفسه على المدرسة العربية في علم الاجتماع ، او الى العلم الاجتماعي الذي يدرس الواقع العربي من داخله، اي بالاعتماد على معطياته البنائية .

واليكم حوارنا مع الكتـاب .

هل يكوّن الوطن العربي مجتمعا ؟ ما هي طبيعة هـذا المجتمـع؟ (ص ١١) .

تلك الاشكالية التي رسمها الدكتور حليم بركات كخطوة اولى من تاليف كتابه : المجتمع العربي المعاصر ــ بحث استطلاعي . تفرض عليـه رسم معالم الحياة العربية المعاصرة . وقد جسدها بالملامح التالية : « ... ان المجتمع العربي مجتمع متكامل ، بمعنى انه يكون مجتمعا

امة (ص ١٤) .... ان المجتمع العربي مجتمع متنوع في تعامله (ص ١٥) ... وانه انتقالي ومتخلف (ص ١٨) ... ويعاني من حالة الافتراب عن ذاته (ص ١٩) ... تسوده العلاقات الاجتماعية الوثيقة الشخصانية (ص ٢٠) . والكاتب اذ يقوم بعملية الرسم تلك ، فانه يستحضر من الماضي العربي ، القريب والبعيد ، بعض الظواهر البنائية التزاما لمنهجه الذي بيناه منذ قليل ، وذلك بغية معرفة نمط تطور هذه الظواهر . مشيرا بهذا القدر او ذاك الى دور العوامل الداخلية والخارجية في قيادة وتوجيه تلك العمليات مبينا في الوقت نفسه اولوية كل عامل وما يترتب على ذلك من نتائج ايجابية او سلبية تسم الحياة العربية الراهنة بهذه السمة او تلك على طريق التقدم الى الامام او التراجع الى الخلف .

وهو اذ يمضي قدما في هذه المهمة بين صفحات كتابه يعلق في اكثر من مكان من تلك الصفحات الى مسألة منهجية يرى انها يجب ان لاتغيب عن الاذهان وهي ان السمات الاجتماعية في حالة تغير وتبدل وتحول . وهي في حالته هذه لا ترى بشكل صحيح وسليم الا بالاستناد الى مقومات المجتمع العربي ، لذلك يبادر الى تبيانها في العناصر التالية (البنية ـ السكان ـ البيئة والسكان ص ٢١ ــ ٢٩) .

فاتحة العمل عند مؤلف الكتاب في هذا الاتجاه البحث والتنقيب بما يلي : « مسالة الهوية العربية ، اي الصراع بين عوامل الوحدة والتجزئة (ص ٣٣) والتي يمكن قياسها من خلال : الانتماء العربي . الثقافة المشتركة . التواصل بين البلدان العربية . التكامل الاقتصادي . التوحيد السياسي . التوحد تجاه التحديات الخارجية (ص ٣٣-٣٤) »

وهو اذ يتوقف عند مسالة التنوع والتجانس في الهوية العربية فانه يريد من جراء ذلك توضيح الاصول الاجتماعية للحياة العربية الراهنة « تنوع انماط المعيشة التي كان لها ـ تقليديا ـ اثر مهم في نشوء الولاءات الاجتماعية المختلفة وفي طبيعة الجماعات الوسيطة بين الافراد والمجتمع . ص ٦٣ »

لذلك يعمد الكاتب الى تعريف البداوة ، ويبين تنظيمها الاجتماعي والتغيرات التي تتم في صلب الحياة البدوية (ص ٤١ ــ ٧٨) ثم يرصد الحياة الريفية من حيث نمط المعيشة ومكوناته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية (ص ٧٨ ــ ٨٨) والتنظيم الاجتماعي للقرية العربية . ثم ينتقل الى الحياة الحضرية في المدينة . وهو اذ يأتي على هذه الانماط الثلاثة ، فانه يريد ان يصل الى غايته من حيث تبيان حالة الانسجام والتناقض بينها ، ومسألة الصور والمشاعر المتبادلة ، ومسألة مصادر القيم والولاءات المشتركة (ص ٢؛١ ــ ١١٠) .

وفي اطار شرحه الموجز لانماط المعيشة في المجتمع العربي موضوع الدراسة يثير اشكالية : الاندماج الاجتماعي ؛ في سؤاله التالي :

ما هي الاستراتيجية المنهجية التي يمكن اعتمادها لتحقيق الاندماج الاجتماعي والوحدة السياسية ؟

في رصده للقوى الاجتماعية في موقفها من الوحدة العربية ، يقول : ثمة قوى داخلية وخارجية تعمل في سبيل تلك الوحدة . وبالمقابل فان هناك قوى داخلية وخارجية ايضا تعمل على استمرار حالة التجزئة والسعي الى تعميقها . وبناء على الدور الذي تشغله هذه القوى ، على اختلافها ، على طريق الوحدة أو التجزئة الاقليمية يثير الكاتب بعض الاسئلة الهامة والمحرجة في آن معا ويلفت الانظار اليها . تلك الاسئلة التي تدور حول طبيعة الانقسامات العربية والولاءات التي تشكل ارضية لها مثل (الطائفية .. والقبلية .. والاثنية والمحلية) ثم يفندها الواحد تلو الاخر باعتبارها الادوات التي تحافظ على الواقع العربي الراهن (ص ١١٣) . وبالمقابل فانه يثير اسئلة مضادة . الاسئلة التي تأتي كرد فعل من اجل تحقيق التغير الجوهري والملموس في ارض الواقع العربي وتحديده ، مبينا بدوره القوى الاجتماعية المؤهلة لهذه المهمة التاريخية ، وذلك بعد ان يحدد نقطة الانطلاق في احداث التغيير مشيرا

الى مستوى تلك التغيرات واهدافها وما يترتب عليها من تحالفات وطنية وقومية (ص ١١٤) .

والكاتب عندما يطرح الاسئلة على ذهن القارىء العربي الذي ينعكس فيه ، على هذا النحو او ذاك ، الواقع العربي ، لا يتركها معلقة ، وانما يبادر الى الاجابة عليها من خلال تشخيصه للتصورات البديلة الكامنة في مسألة : التطور المنطلق من مفهوم الانتماءات الخاصة الى التطور الوطني والتقدمي ، وتبعا لذلك يرى أن الحركة الوطنية العربية التقدمية وهي مطالبة بالقيام بدورها التاريخي فان عليها كشرط للقيام بهذا الدور ان تعيد النظر ببعض المفاهيم وتحديدها من جديد على ضوء مهمة الاندماج الاجتماعي (ص ١٢٠) والتي يمكن حصرها بالاسس التالية : القول بالتنوع المنسجم والتحليل الطبقي والاشتراكية والعلمنة وبتجاوز حالة الاغتراب وترسيخ الديمقراطية . (ص ١٢٠) .

ما العمل ؟

انه التغيير الثوري باعتباره التحدي الاهم والاجدى امام القوى المرشحة لتحقيق الاندماج الاجتماعي .

ولماذا التغيير الثوري ؟

لان المجتمع العربي لا يزال « .. مجتمعا طبقيا هرميا (ص ١٣٨ — ١٤٨) وأن نظامه الاقتصادي لايزال يتصف بالتبعية والفجوة بين الاقطار العربية الغنية والفقيرة . وكذا الفجوة بين الاغنياء والفقراء داخل كل بلد عربي ، وعدم التوازن بين قطاعاته المتمثلة بالزراعة والتجارة والصناعة والنفط (ص ١٣١ — ١٣٨) .

وبما ان المجتمع العربي يبني وجوده على هذا النمط من الاقتصاد ، فان وضعه الطبقي يحتاج الى دراسة وتحليل من اجل ان يبين وضع هذه الطبقات من حيث مواقعها في عملية الانتاج والسلطة السياسية وسبلها في انتاج واعادة انتاج الثقافة .

هذه المهمة في راي الباحث تتطلب اول ما تتطلب فهم العائلة العربية فهما تاريخيا . لذلك يعمل الى معالجة المسائل التالية : الخصائص البنيوية للعائلة ، انماط الزواج والطلاق ، اشكال الاسرة ووظائفها ، المؤسسات الاجتماعية ، الاسرة والمجتمع (ص ١٧٤–٢٢٤).

بعد دراسته للعائلة وتبيان خصائصها التاريخية يطرح مسالة تغييرها أو تغيير بعض جوانبها. ومقدمته الى ذلك تغيير البنى الاجتماعية تغييرا جذريا . ويظل هذا التغيير يمثل التحدي الأساسي الذي يواجه المجتمع العربي في مرحلته الراهنة .

وهو إذ يدعو الى التغيير ويحرض عليه فانه يحاول التماس عذره في ذلك تسليط الأضواء على العديد من الظواهر الاجتماعية وفي مقدمتها الدين كنسق بنائي . فالدين في رأيه : تحول من قوة روحية دافعة خلاقة توحيدية الى قوة انقسامية يستخدمها هذا الطرف او ذاك خدمة لاغراضه الطبقية الخاصة والتي لا تتجانس او تنسجم مع اغراض المجتمع وقضاياه واهدافه بأية صلة (ص ٢٢١) وما دامت الحركات الدينية في وضعها الحالي غير قادرة على تشكيل حركة انقاذ ثورية وذلك نتيجة افتقارها الى برنامج لبناء مجتمع عربي جديد فان وضع الدين بهذه الحالة لا يمكن أن يثمر في القضاء على حالة الاغتراب التي يعيشها الوطن العربي (ص ٢٢٥ ــ ٢٨٣) .

على طريق تحديد وتوضيح معالم الحياة العربية المعاصرة يمضي الباحث في دراسة الحياة السياسية معتمدا بذلك على نوعية الصراع السياسي الذي يقوم على غلبة التناقضات الاجتماعية وليس على غلبة التوازن والاستقرار . فالحياة السياسية العربية الراهنة هي سلسلة من المواجهات والصراعات بين قوى متضادة . وعنده ان الطبقات العليا والفئات المتميزة من برجوازية كبرى وتقليدية وجماعات مسيطرة تميل الى المحافظة على الواقع العربي الراهن . وقوى وسطية تميل الى تحقيق

اصلاحات محددة تنسجم مع مصالح البرجوازية الوسطى . واخيرا القوى الكادحة والمحرومة من عمال وفلاحين والفئات المتعاطفة معهما، هذه القوى تعمل على تحقيق التغيير الجذري للمجتمع العربي لكونه يتوافق مع مصالحها وتطلعاتها .

وإذ يحدد المؤلف هذه القوى ويبين صراعاتها فانه يحاول ان يسوغ هذه الصراعات في اطار أشكالية النهضة التي تتمحور حولها على هذا النحو او ذاك تلك القوى .

لذلك نجده يثير هذه الاشكالية من واقع التساؤلات التالية :

ما هي النهضة . ماذا تشكل . ما هو النظام السياسي الافضل ؟ ما هي طبيعة الصراع القائم . ولماذا الصراع ؟ اين نبدأ . ؟ من يقوم بمهمة التغيير التاريخية ؟ ما هي طبيعة التغيير الذي نريده ولمصلحة من وعلى حساب من .. ما هي الاولويات .. من يقاوم التغيير ومن يعمل للتغيير .. ومن هم الاصدقاء . ومن هم الاعداء .. اي طريق نسلك في التحرير وبناء النظام السياسي .. كيف نحدد علاقتنا بالغرب . كيف نحقق الوحدة وما طبيعتها ومقوماتها .. ما هو النظام الاقتصادي المفضل ؟

الخطوة الاولى في الاجابة على هذه الاسئلة مبادرة المؤلف في رصد التيارات الايديولوجية التي تصدت لعملية الاستقلال، ويحددها بالتيارات التالية : اليمين والوسط واليسار . والخطوة الثانية تبيان الطبقات الاجتماعية التي عبرت عنها تلك التيارات وهي : البرجوازية التقليدية الكبرى . البرجوازية الوطنية ، الطبقات الكادحة (٢٧٥ ـ ٣١٨) .

وفي رصده للحياة السياسية وتحليل اشكالاتها يتوصل الى نتيجة مؤداها ان التغيير السياسي يمثل احد اشكال التحدي الذي يواجه القوى الفقيرة ، كون ان الحياة السياسية العربية الراهنة تمثل حالة الاغتراب التي يعاني منها الشعب العربي .

وثمة خطوات مصيرية نحو هذا الهدف تمثل لديه بالقضاء على التبعية والتخلف والغاء الطبقية وانجاز الوحدة العربية والتخلص من الاغتراب وتحقيق الحرية والعدالة (٤٤٧ ـ ٤٤٥) تلك الخطوات هي الكفيلة باحداث التغيير الثوري . ولكن ما السبيل الى ذلك ؟ واين نقطة البداية ؟

ويجيب الكاتب على اسئلته تلك بتكون الوعي لدى الجماعات والفئات الفقيرة . وذلك يتم عبر ايجاد تنظيم ثوري شعبي . والواقع العربي في رايه يفتقر الى غياب الخدمات والقيادات الشعبية الثورية القادرة على حشد القوى واخذ المبادرات في الوقت المناسب (٤٦٢ ـ ٤٦٣)

الوعي بالواقع العربي الذي يمثل لدى الدكتور حليم بركات شرط الانقاذ والتغيير يتم من خلال فهم دقيق منهجي للثقافة العربية وللاتجاهات الفكرية المعاصرة التي عالجت مسالة الثقافة وشكلت منها موقفا نقديا .

ما هي الثقافة ؟

ونحن نسعى الى ابراز مفهوم الثقافة داخل الكتاب نود الاشارة الى اننا سوف نحاول توضيح بعض الانتقادات الموجهة الى هذا الكتاب من خلال نقدنا للثقافة .

الثقافة لدى مؤلف هذا الكتاب ، شانه شأن اي باحث في شؤون تشمل مجمل اساليب الحياة ، حيث ان لكل مجتمع ثقافته التي يتميز بها . والثقافة على هذا الاساس ، نسبية تتنوع بتنوع الشعوب والمجتمعات وتنتقل من جيل الى جيل ومن شعب الى آخر . وما دامت الثقافة على هذا النحو فانه يمكن تصنيفها على اساس قومي وطبقي ، وانها علمية وادبية وسياسية ومادية وروحية . الخ

ومن خلال علاقتها بالواقع يمكن تصنيفها الى ثلاثة انواع : الثقافة السائدة . الثقافات الفرعية والثقافة الضادة . وهناك ثقافة

تقليدية وأخرى ابداعية ، ولكل منها قيمها الخاصة بها والتي تكون في حالة تناقض وصراع ، وتتعدد مصادرها واتجاهاتها وابعادها . وهي التي تقوّم بتنظيم علاقات الناس فيما بينهم وبينهم وبين انفسهم ، وبينهم وبين النظام والمؤسسات والكون باعتبار ان القيم تمثل المعتقدات حول الامور والغايات واشكال السلوك المفضلة لدى بعض الناس (٣٢١ ـ ٣٩٦)

ان طرحه للثقافة العربية على النحو الذي نجده في علم الانثروبولوجيا يثير لدينا الاسئلة التالية حول الانتماء الاجتماعي في الوطن العربي .

لماذا يكون الفرد على الغالب في الوطن العربي ابن اسرته قبل ان يكون ابن عائلته ، وابن عائلته قبل ان يكون ابن قريته ، وابن قريته قبل ان يكون ابن محافظته ، وابن محافظته قبل ان يكون ابن وطنه ، وابن وطنه قبل ان يكون ابن امته ؟ ثم لماذا هذا التناقض بين تلك الانتماءات ؟ وما السبيل حتى يتم التواصل والانسجام والوحدة بين العصبيات التي تشكل فعالية تلك الانتماءات على النحو الذي يكون فيه الفرد ابن اسرته وقريته ووطنه وامته في آن واحد .

في الكتاب الذي بين ايدينا لا نجد جوابا على هذه الاسئلة لان صاحبه لم يعالجها معالجة متكاملة ولم يشخصها على النحو التي تفضي به الى رؤية اسبابها المباشرة وغير المباشرة ، ويضع لها الحلول التي تؤدي الى دمج تلك الانتماءات في صيغة وحدوية على الطريقة التي فصلها الدكتور علي الوردي في دراسته وتحليله للعصبيات داخل المجتمع العراقي . تلك الدراسات التي تأثر بها المؤلف على ما يبدو لنا في كتابه هذا .

وخلال طرحه البدائل لتغيير الواقع العربي الراهن اشار الى اهمية دور القرى والجماعات الفقيرة والمعدمة وتنظيمها الشعبي في التوحيد القومي لكنه وهو يطرح البدائل لم يضع في اعتباره التجربة الحزبية الراهنة في أكثر من قطر عربي ومستوى امكاناتها في انجاز مشروعها الحضاري الذي قامت على أساسه باعتباره كان وما يزال مبرر

وجودها واستمرارها . كما انه لم يبين لنا مواصفات هذا التنظيم ومحدداته القومية من حيث كونه استمرارا للاحزاب القومية او تجاوزا لها ، ونقاط التجاوز هذه . وهو عندما عالج مسألة السلطة السياسية لم يوضح لنا علل هذه السلطة ودواعي تجاوزها ، وانما اكتفى بالتلميح اليها . وحبذا لو عقد فصلا كاملا عنها يقدم لنا فيه رأيه حول مسألة تجديد السلطة وتحديثها وتطويرها او بتجاوزها نحو سلطة قومية عربية توحيدية .

وفي تعريفه وتصنيفه وتحليله للثقافة كظاهرة بنائية لم يشرح لنا علاقة التأثير المتبادلة بين الثقافة وبقية الظواهر الاجتماعية داخل البناء العربي . كما لم يبين الحركات المباشرة وغير المباشرة للثقافة العربية . وخلال تقسيمه الثقافة الى نوعين : تقليدية وابداعية ، لم يحلل الاسباب التي ادت وتؤدي الى ان تكون هذه الثقافة ابداعية وتلك تقليدية . كما لم يقدم لنا اي تحليل لعمليات التخلي والاكتساب في الثقافة العربية على النحو الذي نستطيع من خلالها اعطاء الحكم عن تلك الثقافة بانها ابداعية وتقليدية .

الخاتمـة :

في هذا الاطار من طرح المسألة الثقافية نقول للزميل حليم بركات لتكن تجربة الاحزاب القومية في مرحلة الخمسينات من هذا القرن سبيلنا الى مشروعها في تحقيق عمليات التخلي والاكتساب داخل الثقافة العربية وذلك عندما تصدت نظريا لمسألة الجيل الجديد وسبل خلقه وتكوينه . وذلك من أجل تكوين موقف نقدي حيالها بحيث يفضي هذا الموقف النقدي الى معالجة الثقافة العربية من معايير قومية وحدوية تؤدي الى ديناميكية الثقافة العربية وابداعها . فتلك احد شروط التوحيد القومي الذي نطمح اليه .

واخيرا فان كتاب الدكتور حليم بركات : المجتمع العربي المعاصر — بحث استطلاعي يعتبر بمثابة دراسة واعية للوطن العربي الراهن ، وهو يركز بهذا القدر او ذاك بكتاب المفكر العربي : منيف الرزاز « معالم الحياة العربية المعاصرة » والدور الذي شغله هذا الكتاب في لفت انظار الشباب العربي الى مشاكلهم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

ولا شك ان كتاب الدكتور حليم بركات الذي نحن بصدده يستحق من الشباب العربي في هذه الفترة قراءة جادة ومتانية ، ويحتاج اكثر الى دراسات نقدية تثير الجدل والحوار حول معالم الحياة العربية المعاصرة من اجل تغييرها على طريق الوحدة العربية .

ونحن اذ ندعو الشباب العربي الى ذلك فاننا في الوقت نفسه نرجو المؤلف وندعوه الى افادتنا بدراسة منه حول علم ادارة المنازعات الذي مر عليه مرورا سريعا . حيث ان تسليط الضوء على هذا النمط من الدراسات يفيد الوطن العربي في السياق الذي يطمح اليه صاحب هذا الكتاب ؛ كما يقدم خدمات جليلة الى علماء الاجتماع العرب في سعيهم الى تكوين علوم اجتماعية مضادة لعلم اجتماع المنازعات .

ان هذا الرجاء بمثابة دعوة للاحاطة بهذا النمط من النظريات لانها تساعد في التصدي للنزعات والدعوات الانعزالية التي تجد رصيدها النظري في علم اجتماع المنازعات والجهات الامريكية الاكاديمية والحكومية التي تدير وتشرف على هذه العلوم . وليس ادل على ذلك من الاستشهاد الذي قدمه المؤلف في هذا الاطار عن عالم صهيوني متخصص في القضايا العربية في قوله بشأن تمزيق الوطن العربي « اذا نجحت اسرائيل في الاتصال بجميع هذه الاقليات التي تقاوم العروبة والاسلام فانها عندئذ تستطيع ان تخترق العالم الاسلامي » (ص ١١٥) ويقصد به الوطن العربي حسب زعمنا .

★ ★ ★

ماتبقى من الشعر

قراءة في مجموعتين»

صالح العياري

لم يعد ثمة شك بان الضحالة الشعرية السائدة في هذه المرحلة قد اصبحت تشكل مصدرا للقلق على مصير الشعر العربي مستقبلا، والشاهد على هذه الضحالة هو هذا الكم الهائل من الدواوين التي تصدرها اليوم دور النشر شرق وغرب البلاد العربية وهذا يعني انك قلما تجد في عمق هذا الركام ما ينعش الذائقة الشعرية ويراقص خلايا الروح ؛ ولعلنا ندرك من الان فصاعدا المسائل العويصة والقضايا المركبة التي ادت الى انحدار الشعر وسقوطه في هاوية الاسفاف ،

ونحن هنا لا نستطيع أن نعرض بيسر لمثل هذه الاشكالات والظواهر السالبة التي اسقطت الشعر العربي المعاصر ، ثم سطحت مضامينه واشكاله الفنية التي ارسى معالمها في مرحلة الحداثة الشعرية بعض الشعراء العرب المعاصرين أبان فترة الخمسينات والستينات ؛ وأعطوا ما يليق بفن الشعر والخلق الابداعي . ولكن بعد تلك اليقظة المشهودة التي انتقلت بالخطاب الشعري الى مستوى الحداثة والتجديد ، اخذت كواكب الشعر تبتعد شيئا فشيئا عن جغرافية الابداع ، وليحل بعد تلك اليقظة خوار في الروح الشعري وتنازل تدريجي للموهبة الفنية ؛ ونتيجة لكل ذلك فان القارىء العربي اصبح في هذا اليوم غريبا عن الشعر ، وهو بعيد عنه ، وعلى هذا النحو لم نعد نقرأ كثيرا مثل هذه الابيات الرائعة بين صفحات ركام هذه الدواوين الحالية المرعبة :

« لم يزل شهريار
في السرير المسالم ، في الغرفة المطبقة
في مرايا النهار
ساهرا يحرس الفجيعة »(١)

ومع ذلك وبالرغم من طاعون الكتابة الذي اصاب خطاب الشعر خلال هذين العقدين الأخيرين ، فان بعض الشعر ما زال مستمرا . (شعر اللازمنية والديمومة) وهو يحاول انقاذ ما يمكن انقاذه من ملكات الروح الصافية في عالم طغت عليه القيم العصرية الاستهلاكية وتبدلت فيه ملامح الشخصية الفنية الى ما هو اسوا . وان بعض هذا الشعر المعافى لا تزال ايضا اسماء عديدة تكتبه بمستوى الرقي الابداعي والمسؤولية الفنية ، ولعل شعراء مثل ادونيس ، انسي الحاج ، سليم بركات ، ومحمود درويش ومحمد عمران ، وغيرهم هم الذين في الحقيقة يمسكون بما تبقى من عهد الحداثة الشعرية ، وانه لولا وجود مثل هذه الاسماء وغيرها الآخر من جيل الكلاسيكية الشعرية العربية الحديثة ، لما كان الشعر قد وصل الى مستوى من التدهور والسقوط

(١) من ديوان « تحولات العاشق » ص ١٦٥ للشاعر ادونيس .

على ايدي العديد من التافهين في العوالم السفلية للابداع والبعيدين جدا عن الشعر ، وفي هذا السياق لا نستطيع ان نغفل من جهة اخرى المحاولات الجادة لاجل صيانة الكتابة الابداعية من التداعي والانهيار .
والان سنحاول ان نقدم مجموعتين شعريتين صدرتا اخيرا من بين بعض المجاميع القليلة جدا وهي ذات مستوى ابداعي وشعري متميز ، واخيرا فان ما يمكن ان يقال عن هاتين المجموعتين انهما تحملان في الحقيقة عافية الشعر . ورغم انهما لا تقومان على اسس شعرية مشتركة، الا انهما وبمعنى آخر قد اكدتا على قول الشعر ، وعملنا على الخروج به من دائرة مرض الكتابة العربية المعاصرة في اطار ما سمحت به طاقتهما الابداعية الحية الصادقة .

المجموعة الاولى : تجليات حسان عزت الصادرة عن الدار العالمية للنشر بيروت ، وهي بالطبع ليست المجموعة الاولى للشاعر ، وانما سبقتها مجموعة شعرية اخرى استطاع الشاعر من خلالها ان يشكل مقدمة جادة ومتواضعة لتجربته الشعرية :

★ التجليـات

الموضوع / اللغة الشعرية

ان اهم شيء استطاعت ان تقدمه لنا هذه المجموعة الشعرية يمكن ان نوجزه في عنصرين اثنين اولهما ، تدفق الموضوعات بروح الشعر وثانيهما شفافية اللغة الشعرية في الحدود المعقولة . ومن هذا المنظور نقول : ان تجليات حسان عزت وفي سياق التجربة الشعرية العربية المعاصرة (جيل السبعينات والثمانينات) استطاعت ان تقدم رؤية شعرية واضحة وموضوعا خاصا بالشعر نبداهـا بقصيدة « الابداء » حيث يقدم لنا الشاعر على ان الحب الاصل الخالق للوجود ، ان من الحب كان الوجود ، وكانت الاشياء والاحاسيس ، والانسان ، وهكذا فان الشاعر يحيل مبدا الخلق والتكوين الى مبدا الحب ، هذا الحب الفاعل الذي يقول كن فيكون وقد وضع لهذا المبدا الخالق ابعادا ومراتب تدرج الحب من خلالها حتى اوجد كافة اشكال الوجود :

« في البدء كان الحب
نام في الهواء
تمدد في فراغ
واستراح في سديم
ونهض نظر الى نفسه
قال لوجهه كـن
فكانت الشمس »

ويتشكل العالم منذ بدء الحب في اليـوم الاول مزدهرا ومنتشيا بصنائع خلقه الى ان يأتي بدأ اليوم السابع حيث تهب عليه رياح التغيير وتسكن المأساة مفاصل خلقه هذا الخالق الاوحد بعد أن استوى العرش امامه ، نظر حواليه ، فلم ير غير نعمائه والوجود غارق في سبات الرخاء والعدل ، ثم لما اراد ان تكون له عشيقة (المقصود الحب) لم يجد لنفسه شيئا ، فكانت الخيبة (النزول الى العالم السفلي) حينما ادرك ان الخراب قد حل به ولا مفر ؛ فكان مبدأ الخلق المعاكس على غرار المبادىء الاولى ، فحلت الكراهية محل الحب ، والسلم محل الاضطراب ، والعدل محل الفعل بالقوة ، وعلى هذا النحو يتشكل العالم النقيض عالم الخير والشر الذي دفع بنفسه الى الدمار والتغير والتفسخ :

« وبحث عن عاشقة حبيبة فلم يجـد
اكتـاب ....
اغتلى بالاضطراب .
قال للخيبة كوني !
فكانت الكراهيـة
اشعل الحرائق في كل سماواته
والحروب في كل اراضيه . »

واذا كان الشاعر في قصيدة الابداء قد توصل الى محاكاة ما جاء في الانجيل حول مبدا الخلق والتكوين ، فان هذه المحاكاة جاءت الينا محمولة في لغتها ومبدا خلقها الخاص معتمدة في ذلك على ديناميات الشعر . وهكذا فان هذا الخلق ، هو خلق خاص بالشعر ؛ يجيء الخالق اول ثم يخلق افعاله ثانيا ، يأتي بالنظام والجمال ، ثم يرتد فيصنع النقيض ، وتظهر « الانا » لتأسس عالما آخر على غرار ما فعله المبدا الاول ؛ فتكون الاشياء ويتأسس العالم مرة اخرى مبنيا على الافعال الانسانية ونقائضها :

« وفي اليوم الثامن

كنت انـا

ومن البـدء كنتُ

قلت للكراهية كوني فكانت

. . . .

نظرت فلم ار غير وجهي . »

وتستمر افعال الخلق متصاعدة الى ان تتصل « الانا » بمبادىء الفعل والتوحيد مع الظواهر والاشياء :

« انا الحـب

انا الطفولـة

انا العشـاق

وانا المفتون جميعا بالوردة . »

واخيرا تتمركز « الانا » في مبدا الخلق الاول لتعيد شكل النظـام والسكون والعدالة الى العالم العلوي ، بعد ان جرّبت الفسـاد في العالم السفلي .

وحين يبدأ بالمزامير ، يدخل الشاعر بنا الى طقس آخر ما بعد مبدأ الخلق والتكوين ، اذ تبدأ الابتهالات بعالم النقائض ، عالم الوجـود، ويتهادى الحب الخالق والمخلوق بالايلة النفورة وبهالة ويوسف ودمشق ويتشكل الكل في النهاية في اطار وحدة غنائية تمجد الغريد وتصعد بالنوع الى الفضاء الخاص به :

« سالت العرّعر البري
سالت الخرنوب والفيلان
سالت الطيور الجارحـة
ايلتي صعبة ووعرة
ايلتي ليس لها من شبيه . »

تقترب الاشياء ، الاسماء ، والظواهر من الايلة النفورة ولكن دون جدوى ، فكل المزامير التي تود القرب منها تجد نفسها بعيدة وبعيدة امام جموح الايلة وحبها للاعالي . واخيرا تطل علينا التجليات لتكتمل ما بدأ به الشاعر فيتكامل الموضوع الشعري بعناصر الخلق والتكوين ، وتلتحم بلغة الكشف والتجلي لترى ما يُرى ولا يُرى :

« يفتتح القرنفل الاسود عُرسي
ولا مجـد لـك
ولا سـكرة لي
تنشر الريح خرابنا الفاجع
واغترابات ايامنا المزمنـة
الضالعة بالازرق . »

واخيرا قبل ان ننهي كلمتنا عن هذه المجموعة الشعرية لا بد من التوقف عند حدود اللغة الشعرية ، هذه اللغة التي لم تستطع في الواقع ان تجاري قوة الموضوع ؛ فبالرغم من الشفافية الحسية التي تمثلتها

المفردات ، بقيت الاستعمالات المباشرة للألفاظ ، ورتابة التعبير . حاجزا امام التكوين الداخلي لبناء اللغة الشعرية ، كما ان تراكم حروف النداء خاصة والاستطرادات وتكرار بعض المفردات والاسماء منعت شكل النقاء والاختزال او الاقتصاد اللا واعي للمفردات التي تتطلبها لغة الشعر .

ان لغة الشعر فن دقيق واختبار للغة حين تدخل في غيبوبة الخلق وتعطي نفسها للاشراق الذي يقبل من مفرداتها ما يتمتع بروح الدهشة والثبات الحسي ، وبالتالي فان التساهل الذي قام به الشاعر تجاه لغة مجموعته الشعرية لم يزدها سوى التعثر والارباك في مباني اللغة والجملة الايقاعية بالرغم من حيوية الالفاظ وعمقها .

ليس هـذا الكلام العادي سوى مقدمة بسيطة لمجموعة يمكن ان يقال عنها الكثير لولا فقدان « عصمة اللغة » وتفكك الشكل الحرفي للصورة الشعرية في مقابل تضخيم قوة المعنى .

★ مأساة المرأة المعاصرة

عن باربارا كايزر ؛

لمحمد حيدر

صدر عن اتحاد الكتاب العرب في الاونة الاخيرة كتاب من القطع الصغير ، وهو عبارة عن قصيدة نثرية جاءت بعد اصدار كتابين للكاتب والاديب محمد حيدر ، وهما : العالم المسحور . مجموعة قصص صغيرة ، ثم روايته ، خلايا السرطان . ولقد عرفنا مؤلف هذه القصيدة كاتبا قصصيا وروائيا وليس شاعرا ، ولكنه وباسلوب ابداعي ، طلع علينا في هذه المرة بموهبة اخرى تقترب من الشعر الى حدود بعيدة ، واذا كنا لا نستطيع ان نضع مباشرة الاستاذ محمد حيدر في خانة الشعراء الذين ارسوا معالم طويلة لتجاربهم الشعرية ، لكن ما قدمه لنا في هذه القصيدة (البيان) يمكن ان يكون فاتحة له لكتابة الشعر . ثم ورغم ان القصيدة لا تفي بتقنيات واسس القصيدة الفنية سواء كانت

كلاسيكية أو قصيدة تفعلية او نثرية ؛ ومع كل ذلك فانها جسدت طقس الشعر ولامست ايقاعه في اطار بيان خطابي منثور .

لقد الف الكاتب هذه الملحمة الادبية والواقعية المعاصرة على لسان شخصية باربارا كايزر ، هذه الشخصية المنتمية الى جنس وحضارة المجتمع الغربي ، هي التي روت قصة حياتها بالدقة والتفصيل ، حيث تعرضت لنمط الحياة الفردية الغربية ولوسائل الدمار الذاتي ، هـذه الحضارة الهشة المريضة المختفية خلف ستائر المعادن البراقة والالوان الزاهية وبياض الكريستال المتربع على انقاض المحبة والطمانينة والصفاء الروحي المتهدم . وان هذا الخراب الذي شمل الظاهر والباطن للذاتية الغربية الاوربية المعاصرة . يمثل جوهر فساد هذه الحضارة المزورة المقموعة والتي خلقت بدورها انسانا أجوفا من الداخل ومسكونا برعب ابدي تلحظه اليوم باديا على معظم افعاله ، رغم ضخامة الشكل الظاهري الحضاري الذي يتمتع به هذا الفرد المتهدم وهذه باربارا كايزر تنطق بمطلق المها عن خرابها الذاتي كنموذج للشخصية الغربية الراهنة :

« لماذا تحلمين يا باربارا كايزر ؟ »

« ايتها العجوز بلا امومة »

« ايتها المراهقة بلا ذكـور . »

« ايتها المرأة بلا دمـاء . »

« ايتها الجنازة بلا تابـوت . »

انه الشعور بالعدم الذاتي ولا شك ؛ حيث شبح الرعب والديمومة الفاقدة للحياة المتعضية ، وهنا يتحد صراخ باربارا كايزر بصيحة رجل آخر عاش مرحلة سقوط الغرب ونعاه في كتابه : سقوط الحضارة وهو الفيلسوف الشهير شبنجلر : حين اكد في كتابه المذكور على السقوط الحقيقي لحضارة الغرب الالية المعاصرة التي يرجع سقوطها الى تدهور القيم الحسية والروحية الشاملة وفقدان التوازن الروحي بسبب النزوع

المادي المسيطر للنموذج الانتاجي الغربي ؛ وعلى هـذا النحو يلتقي الفيلسوف شبنجلر والمواطنة العادية بربارا كايزر حول فقدان النقطة العليـا ــ Point Sûperme للوجود الانسـاني المتعالي حسيا وروحيا .

وفي هذا السياق ، فان أهمية هذا الخطاب الابداعي ، لا يستمد قوته وجدواته من شكل التجربة الفنية وقدرة التحكم في اختيار اللغة الشعرية ، وانما يستمد قوته حقيقة من قدسية هذا الموضوع الانفعالي الذي طرحه خطاب القصيدة . لان هذا الانسان الذي اصبح يتهدم بهذه السرعة لايمكن أن يكون هدفه البلـوغ الى الفـن او الشعر الخالص ؛ وانما يتحول هذا الهدف الى اعادة احياء الانسان ــ وبناء ذاته بواسطة صياغة خطاب الذات نفسها :

« اكتب عن هذه الشعوب المدمرة
شعوب تمزقها الاحذية والاعلانات
يمزقها الدجاج المثلوج في علب الكرتون
شعوب دمرتها العقول الباردة
دمرتها بطاقات غامضة ....
بطاقات من الفسفور والمال .
هذه بطاقات اوروبا التعيسة ..
اوروبـا الهرمـة ..
اوروبـا المترهلـة
اينها المكتظة باشباه الرجال . »

ومعنى « أشباه الرجال » في البيت الاخير تفيد بان الغرب أصبح يفتقد للرجل الحقيقي ونموذج الفرد المتوازن ؛ أو كما قال « بورجس » الروائي والشاعر الامريكي اللاتيني في معرض حديثه عن الانسان المعاصر : « انه لم يبق للانسان سوى صورته » وهكذا يغدو الضياع في ظل حضارة الالة وطغيان قيم الاستهلاك المادي والاعلان ، أمرا مقدرا لا مفر منـه

للفردية الانسانية والغربية الاوروبية بوجه خاص . وهي التي قامت بنفسها بصنع هذا الضياع عندما استبعدت بعض القيم الانسانية العليا حتى لا تكبح غرور العقل في عبادته للتطور الالي المجنون .

ان باربارا كايزر في هذه القصيدة الهامة في المعنى ؛ ترثي نفسها بمرارة وعمق باطنيين . وهي في نفس الوقت تقدم حضارة الغرب في جنازة مرعبة اخذ الخراب والوحشية تسوقها الى المقبرة :

« لا ارثي ابي الذي مات برغوة
البيرة ،
هذه البيرة الصفراء كالبول .
لا اكتب عن أخي رودولف
تجمد منذ الصباح امام طاولة
الافطار .
اكتب عن هذه الشعوب المدمرة . »

وبهذا التصوير الدقيق لرثاء حضارة الحديد والنحاس قدم لنا محمد حيدر مادة حية في هذه القصيدة كشفت لنا عن الوجه الحقيقي الاسود لحضارة قامت على سلب الانسان وتشتيت مداركه وتجزأ نشاطه في مقابل الاعلاء من سلطة الادمغة الالية واحتكار الالة ــ للجهد الكلي للانسان ؛ وهي نفس الحضارة التي باتت تلعب الدور الاكثر بطشا ورعبا في حياة البشر العاديين الذين لايملكون سوى احلامهم وجهودهم النظيفة وطاقة عملهم الوحيدة .

كل هؤلاء الافراد كما صورتهم وقدمتهم لنا باربارا كايزر ، اصبح الموت ينتظرهم ، الموت البطيء في الشوارع والمصانع والبيوت وفي كل مكان طالته حضارة المعدن القاتل والاسفلت الغشيم ؛ وبمعنى آخر تبدو لنا أيضا الاهمية الواعية لهذه القصيدة ، فهي شبيهة بكتاب شامل

في نقد اسس الحضارة المعاصرة ؛ ثم المصير الذي جلبته على الانسان في كل بقاع الارض .

إنها تمثل القصيدة الدرس ، والقصيدة / الخطاب الابداعي الشامل التي بدات الكلام دون ان تنتهي منه ، وكأنها تريد ان تقول اشياء اكثر عن عالم هو بالاساس لا يملك حريته ونهايته كما يدركها البشر . انه العالم الذي لم يحترم قوانين الربح ، فذهب مغرقا في مطلق الوحدة والالم الحسيين ، وحيث يسحق فيه الانسان بلا رحمة في ظل حضارة ملعونة وممقوتة ؛ وهي على اقل تقدير ممقوتة حتى العظم وعارية حد الموت الخراب في نظر باربارا كايزر :

« ايتها الحضارة الرائعة »
« ايتها الصابون العميقة التفكير »
« ايتها الاكياس من النايلون .
لم يبق الا باربارا كايزر ....
ورودولف المخشب
ما زال امام طاولة الافطار . »

إن هذا العالم الشائخ الذي جودته لنا باربارا ، ينتهي الى سكون مخيف يبدو فيه التخشب البشري احد اعمق مظاهره الاكثر رعبا وخرابا . وإنه نفس العالم الذي اصبح فيه الانسان معرضا للموت بواسطة اشيائه اي ان هذه الاشياء باتت تحرضه في كل لحظة على قتل نفسه او اخيه :

« ماتت أمي منذ ساعات
خنقتهابحمالة الثديين
خنقتها بمطاط السراويل
واجهزت عليها باسياخ مـن
الفلين . »

هذا هو الخراب ، والتفسخ الذاتي الذي أنتجته حضارة الغرب ، كما نعته باربارا كايزر في هذه القصيدة الممتعة . فياترى متى نستيقظ من سباتنا البارد ونستمع بعمق الى مثل هذه الصيحة البشرية العملاقة وهي تنادينا بأن نوقف الموت ونسحق الجانب المرعب لحضارة قامت على اللا توازن الانساني حسيا وماديا . انها صيحة مدوية في وجه هذا العصر المتخشب كرودولف ذاته . ونبذ لهذه الحضارة القميئة الجوهر والمرعبة أبدا ، حيث الجوع والعماء العقلي يقودانها في محفة الخراب :

« امي جائعة ـ
امي سكرانة ـ
امي تاكل الشبق والشهوة ـ
تفتح ساقيها لازرار الكهرباء ـ
« المصانع تدور » ـ
المصانع كذاكرة العميان . »

واخيرا ، لولا براعة الكاتب محمد حيدر الابداعية لكنا خسرنا التعرف على باربارا هذه الشخصية اختنا البشرية في الروح حفيدة حضارة الالة المعاصرة وقديستها المتواضعة الشهيدة . وفي ختام هذه الكلمة التي قدمت للكاتب والقصيدة ، احب ان انوه بأن هذه القصيدة / الخطاب يمكن ان تكون مقدمة لعمل سمفوني موسيقي درامي وذلك نظرا لما تحمله من عناصر تصويرية حسية ووتائر لجمالية المعنى المعبرة عنه .

تحية الى باربارا كايزر
تحية الى محمد حيدر .

★ ★ ★

الآلــة ، الصندوق
« قراءة في مجموعة قصصية للدكتور عبد الله الشحام »

عــــواد أبــوزينـة

في المضمــون

مع اطلالة هذا العام اصــدر الدكتور عبد اللــه الشحام مجموعته القصصية الثانية بعــد مجموعتــه الاولى بعنــوان (لا اقســم بالشمس) . والمجموعــة الجديدة بعنوان (الآلة/الصندوق) وهو عنوان القصة السادسة في المجموعة . تقع هذه المجموعة في اثنتــين وثمانين صفحة من الحجم المتوسط ، واشتملت علــى سبع قصص تفاوتت طولا .

ان هذه المجموعة تكشف بعض ما كان قد الح عليه الكاتب في المجموعة الاولى ، وكانت المجموعة الجديدة اكثر وضوحا واكثر كشفا .

القارىء لهذه القصص يجد انها تمثل في نهاية كل منها كارثة ، هذه الكارثة المسكونة فيها ، نابعة من كون الاشخاص الذين يحركون احداث هذه الاقاصيص يمثلون جهلا وغباء مطلقا او يمثلون تخاذلا ، ولا يتصدون الى الاخطار في الوقت المناسب ، بل يتركونها حتى تستفحل ثم يحاولون فلا يستطيعون . هذا في معظم هذه الاقاصيص ، ويجب ان نقف عند كل قصة منها .

قصة (الكرامة) وهي القصة الاولى في المجموعة هي التي تمثل استثناء عن الخط العام لهذه الاقاصيص ، القصة تمثل الواقع العربي بعيد نكسة ١٩٦٧ م ، تمثل روح التمرد وآثار الهزيمة كما تمثل روح المواجهة الجديدة للصهيونية بعيد الهزيمة ، كما تمثل الافكار التى كانت تشيع في عقول الناس في تلك الفترة .

ان الشباب الذين لجأوا الى الملجأ خوفا ، والذين كان يمثل كل واحد منهم فكرة ايديولوجية معينة ، حيث نجد من يحث على الوحدة الوطنية ، وآخر يؤمن بالمواجهة المباشرة ، وثالث يفكر تفكيرا دينيا ، جميع هؤلاء بافكارهم المختلفة مازالوا محاصرين بالرعب والخوف وهم في ملجئهم ، ملجأ الهروب والتردد ، لكنهم يتخلصون من هذا الحصار بالمواجهة ، وكلما حدثت المواجهة ازداد التلاحم وتخلصوا من الرعب والخوف . وكان اصابة اي هدف للعدو الغازي يمثل اجتيازا لمرحلة من الخوف والانكسار . وكان خروج هؤلاء من الملجأ يمثل التمرد على واقع الهزيمة ، وكان انتقالهم من دائرة الاقاويل الى دائرة العمل نقلة مهمة في حياتهم للتخلص من سلبيات الهزيمة وشكوكها ، وكان الفصل هو المحك للافكار . انها مرحلة الفعل بعد التردد الذي سيطر عليهم وهم في ملجئهم ورأينا كم كانت الثقة بالنفس ، وكم كان التلاحم وكان عبئا ثقيلا انزاح عن الاكتاف ، وكان التلاحم ضروريا لابادة اعداد اخرى من الطائرات .

وقصة (درب الظلمات) تمثل ايضا المواجهة للاخطار والى اي مدى تنقلب الاماني الى مصائب ، وقد انقلب الخير الذي كان يطلبه الناس « المطر » الى فاجعة اهلكت القوم .

وكأن الكاتب جعل هذا الخطر يستفحل ويقضي على سكان المنطقة بسبب واحد ، وهو أن الناس كانوا يقفون موقف المتفرج حين ينزل الخطر بمن حولهم ؛ « وحين أتى الفيضان على منازل متداعية للسقوط ، لم يظهر القوم اسفهم وحزنهم ، لان ذلك كان متوقعا ... وفي القسم الشرقي من درب الظلمات ، جلست عائلات كاملة امام المدافىء وراح الصغار يشربون الشاي ، بينما بدا الكبار يشعرون بالضيق والانقباض . فقد ظهر لهم اخيرا ان المطر زاد عن الحد المطلوب والمعتاد » ص ١٣ .

كان الكاتب يقول ان الفقراء لا يكترث الناس لهم ، ويتوقعون أن تنجرف بيوتهم الضعيفة ، في حين انهم اخذوا يضيقون حينما اصبحوا هم يتعرضون للخطر ، فلا يكترثون ولا يحاولون أن يساهموا في رده ، لذلك كانت الفاجعة والمصيبة العامة عقوبة للجميع على تخاذلهم . عدم الاهتمام هذا واللامبالاة هي ـ كما يريد الكاتب ـ المسؤولة عن جميع ما لحق بالناس . فاذا كان الاغنياء قد ضحوا بالفقراء اولا ، وهان عليهم الفقراء فالكاتب يقول لهم : أن دوركم آت لانكم لم تحاولوا منع سير الكارثة وهكذا كان دور الجميع كما في نهاية القصة فمن سلم من الماء ، لم يسلم من الثلج او البرد .

والناس في (الصحراء) مهددون بالخطر ، يحلمون بمستقبل زاهر غير انهم لا يعرفون الاجابة عن اسئلة كثيرة تخص هذا المستقبل ، وكل اقتراحاتهم وتصوراتهم تضيع في الصحراء وتتلاشى وتندثر كما تتلاشى فيها اجسامهم وحيواناتهم حيث يهاجمون غير ما مرة ، ولا يجدون وسيلة للمقاومة غير الدعاء . ان هذا المصير ، وهذه النهاية وهذا التيه ـ يريد الكاتب ان يقول ـ هذا الموت الجماعي والاندثار والتشتت والاقتلاع والابادة هو عقوبة الجهل والغفلة والسذاجة والتوكل . انه

نتيجة طبيعة لكل ذلك . ان الاقتلاع من الوطن والاهل والتراث نتيجة طبيعة لعدم الوضوح ، والجهل والتخاذل .

وكما تطايرت اجساد القوم في (الصحراء) تطايرت حجارة القبور في (الرجم) واذا كانت الضحية الاولى هي الحارس ، ثم تبعه عبد الله ، فان الضحية الثالثة هم ابناء القرية-جميعهم ، ابناء الوطن جميعا . انهم جميعا سوف يموتون رجما او يتركون وطنهم وقريتهم ومزارعهم الخصبة الجميلة لانهم تخاذلوا منذ البداية ولم يحاولوا مع حارس القرية الذي حذرهم من المحاولة العدوانية الاولى ، بل لم يأخذوا اقوال عبد الله مأخذ الجد واعتبروه يحلم وهو يحدثهم عن الاخطار ، لذا لم تحمهم الاسوار التي بنوا ، ولا النجدة العسكرية القادمة من الخارج ، وكأن الكاتب يقول : الوعي أولا ، والاعتماد على الجهد الذاتي هما الوسيلتان لمواجهة الاخطار وحماية الوطن .

ولا يكون الخطر خارجيا فقط بل ان الخطر الداخلي اعظم من الخارجي ، فان التطور الذي اصابته القبائل العربية بفعل الغنى والتقدم العلمي سينقلب الى دمار وانهيار لان التعامل مع العلم والتقدم والتكنولوجيا مازال بعقلية غير متناسبة معه ، حيث التفكير العلمي والتخلي عن الاخلاق والتهذيب والاهتمام بشكليات الامور ، وتمييع القيم الاصيلة بحيث اصبح التباهي بالتقدم ، وبشكليات العلوم العسكرية ، والاعتداء على الجيرة ، وتحول المجتمع الى استهلاكي مستورد مترف لاه ، والانصياع التام بدون نقاش او تفكير ، كل هذه اعتبرها الكاتب مقدمة للاندثار .

ان التطور اللامنطقي ، واللاطبيعي ، كما يرى الكاتب ، من حياة التجوال والرحيل الى حياة الثراء والترف واللهو والعلم والتكنولوجيا دونما وازع من ضمير او وعي تحدث النتيجة ذاتها التي يحدثها الغزو الخارجي .

وتنقلب حياة الناس والاطفال من سعادة وطمأنينة الى جحيم وخراب وتهجير في (الآلة / الصندوق) لانهم كانوا يجهلون ما يدور حولهم ، أولا ، ولم يحاولوا أن يفهموا ماذا سيحل بهم بل اكتفوا بالاندهاش والاستغراب بل والاعجاب احيانا بما يملكه الغازي الجديد من تقدم تكنولوجي وعلمي بهر هؤلاء الناس فأعماهم عن رؤية الاخطار الكامنة وراء ذلك . ان ذلك يذكرنا بما كان قد كتبه الجبرتي عن التجارب التي اجراها علماء نابليون في مصر وما كان يستغربه الناس ويندهشون له .

ان الخطر الجديد الذي تنبه اليه الصحف وتحاول ان تكشف سره أصبح هو الذي يشغل هؤلاء البسطاء ويستحوذ على عقولهم بحيث نسوا خطورته على اراضيهم ومزروعاتهم . وتركوا كل شيء يسير دونما بادرة مقاومة او ذرة وعي .

والضياع مع الاجنبية ونسيان الحصان والسيف والترس والاصالة، ومتابعة الشهوات تكون نتيجة وخيمة ، حين يترك الفارس صاحب البحر والشاطىء والفرس كل قيمه ويضيع الى جانب الاجنبية ليكتشف سر مجيئها واصحابها الى ساحله وما قام به من التنازل عن ارض الشاطىء ليتحول الى مطار عسكري ، لم يدرك أن هذا جزء من المخطط « السر » الذي يحاول ان يكتشفه ، لقد اكتشفه لكن بعد ان فقد كل شيء ... لقد اصبحت محاولته كشف السر هي السر ذاته ، لم يدرك ذلك الا بعد فوات الاوان ، فعاد للحصان ليتخذ قرارا جديدا . فما هو ؟

في العالم القصصي في المجموعة :

ان العالم الذي ينطلق منه الكاتب هو عالم الرعب والفزع والكارثة والمذبحة الجماعية : فسيرة الحياة تتجه نحو الهاوية ، فاذا لم تكن بسبب العدوانية البشرية ، فلتكن قدرية . ونحس الكارثة في الحالتين قدرا مضروبا لايمكن رده او مقاومته . ان جوهر هذه الكارثة يكمن في العدوان على الانسان وعلى الممتلكات ، ثم انتزاع الانسان ومطاردته وابادته جسديا حيث حل ، واهانته واذلاله حتى في وطنه وبين افراد

شعبه حين تغيرت اوضاعهم ففقدوا اصالتهم (ص ٤٧) ، ان الكارثة واحدة سواء كان الخطر خارجيا او داخليا . فاذا كان الناس في قصص (الرجم) و (الصحراء) و (الآلة / الصندوق) يواجهون خطر الاقتلاع من الجذور بسبب عدوان خارجي ، فانهم في (الكرامة) مطاردون على الصعيد المادي الجسدي ، وهم يواجهون القمع والقهر في اوطانهم في (راس العنزة) .

واذا كان الكاتب مسكونا بفكرة الكارثة ، فان رموز الخير والسعادة والخصب في الكون تتحول بين يديه الى ادوات تدمير وتخريب وابادة ، كذلك فعل بالمطر (ص ١٢) ، كما تحولت الالوان التي تدل على النقاء والطهر والسلام الى ادوات شؤم وبؤس وموت وفزع ، كما فعل باللون الابيض (ص ٣١ ، ١٥) .

ان فكرة العداء الابدي الازلي التي يلصقها الكاتب بالبشرية ، يسحبها ايضا على المخلوقات الاخرى، ان الصورة التي رسمها الكاتب ليوم ماطر في درب الظلمات ، تذكرنا بطوفان نوح كما ورد في القصص القرآني ، حيث صاغها الكاتب في هذه الصورة القصصية التي كانت في رعبها تتشبه بصورة القرآن الكريم ، بل ان هذه القصة تكاد تتبع بعض رموز القصة القرانية . لقد اشار المؤلف (ص ١٤) الى رجل انسحب من بين ابناء القرية بحثا عن السلامة في مكان بعيد واخذ يراقب ما يجري وكأنه يريد ان يكتشف شيئا غريبا ، ان هذا المشهد يذكرنا بحكاية (يام) مع والده نوح في قصة السفينة .

ان الشر والعدوانية والدمار والضياع والاندثار هي نواميس هذه الحياة كما يراها الكاتب . هي التي تسير العالم الذي رسمه في هذه القصص . واذا كان هذا هو ناموس الحياة فان الانسان الذي يواجه هذا القدر المضروب ـ وهو كما يبدو لي انه يقصد العنصر الفلسطيني خاصة والعربي عامة في معظم القصص ـ يبدو ساذجا بسيطا يسهل (توريطه) ويسهل الضحك عليه احيانا ، بل يبرز احيانا اخرى في صورة

شخص متبلد جاهل لا يدرك شيئا مما يدور حوله لا يعرف ما مصدر الخطر ؟ ومن العدو ؟ وصورة اخرى رسمها للعنصر الفلسطيني على الاغلب ؛ ذلك الذي كان فارسا شجاعا ، ثم يقع ضحية الاغراء ، الجنس والخمر ، كما تبرز صورة اخرى للعربي تتمثل في شخصية بدوية صحراوية لا ترتبط كثيرا بالارض وتفكر بالرحيل عنها بسبب الفقر والجدب والجفاف قبل قدوم الخطر الخارجي الذي تمثل في ممارسات القتل والابادة والطرد بقوة السلاح .

والجهل والسذاجة الى جانب التخاذل والتكاسل والتواكل وعدم الترابط الاجتماعي وعدم التعاون وعدم المبادرة ومواجهة الخطر في وقت مبكر ، اسباب رئيسية في حدوث الفاجعة . ان الشخصية او الشخصيات التي رسمها الكاتب تتسم بهذه الصفات ، لذا كانت النتيجة دائما المأساة .

وهناك صورة سلبية اخرى للفرد العربي الذي لحق به التغير والتحول ، لقد تحول ذلك الفرد في طفرة مفاجئة من بدوي متنقل طلبا للرعي ، الى مرحلة زراعية تتسم بالاستقرار نوعا ما ، ثم اخذ يفكر في الاقامة في مدن حديثة ، واخذ يخطط ويبني للمستقبل ، وتدخل في عالمه المواد الحضارية ، ويصبح متقدما شكلا ، لكن المضمون المعنوي الحضاري مازال مهزوزا ، بل ممسوخا ، فان الفرد الذي اكتشف نفسه يملك البيت الحديث والحراس يستغرب أن يدخل بيته شخص يبحث عن عمل ؛ بل انه يواجه ذلك الشخص بعبارات تدل على ان الانسانية قد انتزعت من نفسه ، وكأن التقدم المادي الذي يعيش فيه ذلك البدوي المتحضر قد جنى على انسانيته . كان الزعيم صلبا جافيا حتى في معاملته لابناء شعبه ، حين يطلب اليهم طاعته طاعة عمياء (ص ٤٥) . اصبح يظن ان المال يحقق له كل متطلباته ، وكل ما يريد ، واصبح يبحث عن الاشياء الماجنة مبذرا مسرفا دون أن يكون للقيم والمبادىء والاخلاق حكم عليه . حاول ان يكون متقدما اقتصاديا واجتماعيا وماديا حول ان يبني المدينة الحديثة ، والنظام الاداري الحديث والجيش الحديث ، والعلم الحديث ،

والفن الحديث ، لكنه لم يبن الانسان الحديث الذي يتعامل مع الحياة بتحضر ، لذا اصبحت كل محولاته السابقة اثرا بعد عين . تحولت الحياة الى جفاف ، ثم موت ، لان ذلك الانسان لم يحسن التعامل معها ومع منجزات العلم ، وكان الخراب قدرا جديدا ايضا . واذا كان اهل درب الظلمات قد ماتوا بالماء ، فان أهل (راس العنزة) يموتون اثر الجفاف والزلزال .

اما صورة العدو (الاسرائيلي غالبا) فهي صورة مركبة معقدة ، هي صورة المرأة المغرية الجذابة التي تغير بجمالها ودبلماسيتها المواقف ويبذل الرجال المستحيل في سبيلها ، وهي صورة الدهاء والخبث ، هي الضعف والدبلماسية والاغراء والاعتماد على الجنس الذي يتوقف عليه موقف الفارس العربي في فترات المواجهة الاولى ، اي فترة ضعف المعتدي الذي يحرق الاخضر واليابس ، ويمارس الاستغلال والجبروت حين يكون قويا ، ويتسلط على خيرات الاخرين ومقدراتهم بل ويسعى الى ابادتهم ، وهذه الصورة في كل الحالات تحمل معاني التفوق .

ان الحتمية التي يرسمها الكاتب للصراع هي استمرارية التشرد باستمرار هذه المعادلات الخاطئة ، وبالتالي استمرارية الانزلاق في الهاوية ، هذا من ناحية ، اما التطور الاجتماعي الحضاري فانه محكوم عليه بالدمار والتحطيم ايضا ، بفعل عدم ادراك روح التحضر وهو القيم الانسانيــة .

ان الصراع الذي رسمه الكاتب هو صراع غير متكافيء ، لذا كانت النتيجة هي الانهزام والتشرد ، ولعل الكاتب يذكر صورة الصراع التي اقامها غسان كنفاني في روايته (ما تبقى لكم) ، ذلك الصراع المتكافيء بين العنصر الفلسطيني والصهيوني ، ولكن الفرق واسع بين الصراع في صورته في هذه المجموعة وتلك الرواية .

ازاء هاتين الصورتين لطرفي المعادلة العربي والصهيوني (العــدو) كانت تحدث الكارثة القدرية ، وفي هذا الصراع كان الصهيوني متفوقا

منتصرا ، وكان الفلسطيني مقهورا مشردا مقتولا مهزوما ، الا في بعض المواطن القليلة في (الكرامة) وفي (البحر) وهو ان بدا في الاولى مصرا على المقاومة ، فانه في الثانية اخذ يفكر في اتخاذ قرار جديد . اما ذلك القرار الجديد فلا ندري عنه شيئا ، ولعل في هذه النهاية ما يشير الى ان ذلك القرار لم يكن ذا جدوى ، بل كتب التشرد والاقتلاع ليكون هو المرحلة التالية في (لآلة / الصندوق) .

واذا اعتبرنا ان قصة (البحر) تمثل بداية الغزو الصهيوني لفلسطين ، فان التاريخ ، لا يذكر حكايات مثل حكايات هذا الفارس بل يسجل ان اولويات الصراع الفلسطيني الصهيوني بدات منذ اكثر من قرن من الزمن صراعا فلاحيا بسيطا حول الارض وامتلاكها منذ بنيتم اقدم المستوطنات ثم حملت المقاومة الفلسطينية منذ ذلك الوقت صورا مختلفة وتجسدت غير مرة في نزاعات مسلحة حتى اخذت طابع الثورة العامة ، يشهد بذلك التاريخ والادب بفنونه المختلفة . هذه المقاومة تشير الى وعي حقيقي بل انها تنطلق من وعي حقيقي على ما يدور في الساحة ، بل وعلى المستقبل ايضا .

ان قراءة بسيطة للادب في فلسطين وهو يحذر في اكثر من موقف من الاخطار الصهيونية في المستقبل والمقاومة العملية تثبت ذلك . فهل نقول بعد ذلك ان الفلسطيني جاهل متبلد مضحوك عليه لسذاجته وتعلقه بالمراة اكثر من الوطن ؟ والسؤال الآخر الذي يمثل خطرا جهد الفكر العربي في سنوات طويلة على التصدي له ، ذلك السؤال يتمثل في : هل كان في فلسطين سكان عرب قبل الهجرة الصهيونية اليها ؟ او هل لفلسطين اهل عرب حقيقيون ؟

لقد ارادت الصهيونية العالمية ان تثبت للراي العام العربي ان اليهود جاءوا الى بلادهم التي جعل منها العرب صحراء قاحلة ، وما العودة اليهودية اليها الا احياء وتطويرا لها .

ان الدكتور الشحام يدرك خطورة هذا الموقف ، وقدرة وسائل الاعلام العالمية على توظيفه . ان الصورة التي يرسمها في (ص ١٧) عن علاقة العربي بالارض (الصحراء) وجفاف هذه الارض ، وانصياع العربي (البدوي) لهذه الظروف ، وجهله بما يحيط به ، وعدم وعيه على ما يجري حوله وعدم محاولته المعرفة ، والبقاء في دائرة الاستسلام المطلق ، هذه المعاني لها خطورة كبيرة في تحليل الشخصية العربية في مواجهتها للاحداث . واذا اراد الكاتب ان يؤكد ان النتائج التي نعيشها الان هي نتائج لمقدمات اوردها وهي شائعة في المجتمع ، وانه اراد ان يصلح من خلال النقد السلبي وتبيين النتائج السلبية لسلوكنا اليومي ، فانه يدرك ايضا ان النقد السلبي هذا يولد احباطات كثيرة .

ومن الصور الغريبة ، هذا الرضا بالذل والاذلال والظلم وقبول العربي به ، في (الصحراء) وفي (الرجم) وفي (البحر) ان الصورة التي رسمها الكاتب للفارس صورة غريبة ، حيث يتحول من الفروسية والعنفوان والحرص على ارضه وحصانه وتراثه وبحره الى رجل يبحث عن اللذة والمجون والجنس في المرأة الغربية ، يخرج من كهفه ليرى وكان جسمها يتقطر عسلا (ص ٧٥) ويسير معها الى الهاوية ، بحيث يتنازل لها في لحظة سكر عن كل مايملك ، لقد اخذ يفكر في المصير لكن بعد فوات الاوان . فهل هذا ما جرى ويجري في الواقع ؟

وعلى الرغم من ان هذا الفارس يبدو ساذجا جاهلا ، ورد الفعل الوحيد الذي يستطيعه هو الاندهاش والحيرة والضياع ازاء ما يجري ، فان الكاتب رسم لنا صورة المقاوم في (الكرامة) تلك المعركة التي جعلت الكاتب يشعر وكان البداية فرضت على المقاومين فرضا وعدوانا وكانه يجب ان يكونوا في موقف الدفاع ، ولذلك اختبأوا في الملجأ ينتظرون ، ولم يتحركوا للاشتراك في القتال الا حين حدثت مذبحة امامهم استنفرت مشاعرهم واجبرتهم على المواجهة الفعلية التي ذاقوا طعمها .

هذا الخروج من دائرة الخوف والرعب ورد الفعل الى دائرة المبادرة وبالتالي المواجهة ، ضروري لتجاوز مرحلة العجز الى مرحلة القوة ، للانتقال من مرحلة الضعف والتردد الى دائرة الثقة بالنفس والتحفز ، لذا صور الكاتب هؤلاء المقاومين مصرين على المقاومة والصمود واقام منهم املا للمستقبل .

في التركيب الفني :

يكاد مضمون هذه القصص ان يكون واحدا ، فهو المأساة والكارثة والفاجعة ، الاسباب والنتائج ، وتكاد تكون رواية مأساوية تعددت لوحاتها وانفصلت كاللوحات المختلفة ، ويكاد يكون العنصر المهم فيها أن النتيجة اصبحت حتمية في الوقت الذي فقد فيه الاشخاص الحلقة الاولى . ويكاد مضمون بعض هذه القصص يتكامل فيجوز ان نبدأ بقصة (البحر) التي تمثل بداية خطر ما يتمثل في غزو خارجي لبس لبوس السياحة والدبلماسية والاحتيال ثم تدرج ليصبح اكثر خطورة في الاستيطان والتجذر في (الآلة / الصندوق) واصبح هجوميا عدوانيا غازيا في مرحلة ثالثة من حياة المنطقة في قصة (الصحراء) .

لقد كان الكاتب حريصا على فنه وحريصا على حشد الصورالشاعرية في سرده ، حريصا على الايحاء اللغوي الذي يطلبه الشعر . حريصا على تصوير خلجات انسانية النفس الانسانية وحركاتها وسكناتها في رعبها وفي خوفها ، في فرحها وسرورها ، في ترقبها من المستقبل ، في نعمها ومراجعتها للذات على ما فات .

والكاتب احيانا يستخدم الرموز والتناقض بينها ، فالناس في (الصحراء) على الرغم من تعلقهم بالنخيل الذي يمثل الاستقرار والحياة الحضرية في الصحراء فانه ينقل صورة في الوقت ذاته عن الجيل الذي رمز به الى وسيلة الرحيل ، وان كان في الوقت نفسه يمثل صبر هؤلاء الناس على تحمل مشاق الحياة في الصحراء . كما لجأ الكاتب الى تصوير

التناقضات الحياتية في حياة القبيلة العربية التي انتقلت من البداوة الى قمة العلوم (الكومبيوتر) .

بعض القصص لم تنته الى مصير محدد فتشير بذلك الى استمرار الفعل ، الى استمرار الكارثة ، وخاصة في ان نهايات القصتين الاولى والاخيرة واستمرارية الصمود في الاولى واستمرارية البحث عن فهم المجاهيل والاسرار في الثانية ، ان عدم الانتهاء هذا امل متجدد عند الكاتب لان الصراع لم ينجل بعد .

في هذا العالم القصصي المتفجر رعبا وكوارث تتفجر اللغة احيانا لتدل على صورة الكون الغاضب المزمجر ، وتهدأ احيانا اخرى لتصفو وتصبح سهلة هادئة تحمل من الصور الشعرية الكثير . وهي في كلتا الحالتين لغة بسيطة سهلة واضحة مباشرة احيانا ورمزية ايحائية احيانا اخرى ، باسلوب يغلب عليه الحوار والجمل القصيرة المتلاحقة ذات الترقيم الدال غالبا .

وقد اعتمد الكاتب على اساليب في اللغة ليؤكد بها ، ومثال ذلك لجوء الكاتب الى تكرار الجمل ، والى الاكثار من التوكيد بالمفعول المطلق وباللجوء الى التعبيرات والجمل الغريبة التركيب كقوله « جهنم الباردة » كما عمد الكاتب الى استخدام صيغ المبالغة في الوصف .

ان صور التحولات والحركة في (راس العنزة) والصور المتلاحقة في (الصحراء) وفي (المرجم) وفي (الآلة / الصندوق) وفي (درب الظلمات) تشير الى التأثر بالاخراج المسرحي والسينمائي حيث حاول الكاتب ان يفيد من ذلك في هذه القصص .

ان الكاتب كان موفقا في اختيار الرموز واختيار عناوين قصصه ، وكان قادرا على خلق الصور والحركة بخياله الشاعري الذي تجاوز فيه حدود الاسطورة ، بل ان في بعض القصص غرابة الحكايات والاساطير واساليبها وجاذبيتها وتشويقها

وفي رموز القصص وعناوينها ، كان البحر عميقا مليئا بالاسرار ياتي بالغرباء والاخطار وكانت راس العنزة القمة التي ينتظر الوصول اليها ثم تبدا مرحلة الانهيار ، وكانت الالة هي العلم القاهر ، الذي يملك صنع المعجزات وكان الصندوق الذي يحوي من الغرائب والاسرار والمجاهيل الاشياء الكثيرة ، وفي الرجم كان الغريب ، كان غير المرئي ، الرجم كانه عقوبة كبيرة ارتكبت دون ان نعرف عنها شيئا ، اما الصحراء ، فهي الاقفار والجدب من كل امل ، من اي نصير ، من اي معرفة ، من اي نجدة ، درب الظلمات كان طريقا للظلمات ربما لاختلاف الانتماءات والرؤية عند الفئات الاجتماعية للمطر التي صورها الكاتب ، ان كل فئة تنظر اليه من زاوية ، فمنهم من يعتبره عصب حياته ، ومنهم من يعتبره منظرا جميلا ، او اشياء مرفوضة ، ولذلك كان العقاب جماعيا وبدون رحمة ، ولقد كانت الكرامة ، بالاضافة الى انها تشير الى الموقع والتاريخ ، الخطوات الاولى في الطريق الطويل للوصول الى الكرامة المعنوية الانسانية .

★ ★ ★

المدينة الأخرى :
تاييس خيري الذهبي
وطقوس الولادة المظلمة
(قراءة في رواية)

عبد الفتاح قلعه جي

بسقوط ادهم الادهمي فان آخر قلاع النزاهة والاستقامة تسقط ، هذا ما يوحيه الينا خيري الذهبي مؤلف رواية المدينة الأخرى الصادرة عن وزارة الثقافة .

من هو ادهم الأدهمي ؟

انه المهندس الأول لمدينة الحلم الحضاري التي انشئت في اقصى الشمال ، في الصحراء ، ولسبب ما، تغير الوزارة ، او غرور ادهم ، او معارضته وتمسكه بمبادئه ، عوقب بابعاده عن مدينته واعيد الى مكتسل الوزارة في العاصمة مغضوبا عليه ، مراقبا ، برغبا في آلة تتآكل اجزاؤها .

المدينة الممتدة بين الحلم الأفلاطوني والبقعة التي لا يخطىء حدس القارىء تحديد موقعها على الارض ، هذه المدينة لم يذكر اسمها ، ولم توضح الرواية معالمها فبقيت غامضة بعيدة عن مجس الواقع ، كان يمكن عبر استرجاعات ذهنية اضاءة جوانب من الشخصيات والعلاقات الاجتماعية والانسانية فيها اثناء البناء وبعده فيتم بذلك تعميق الاحساس بواقعية الحدث وصلابة المكان ، وكان يمكن للزمان كبعد رابع للمكان ان يحقق جانبا من ذلك لو انه كان اكثر ظهوراً وتحديداً التاكيد على وجود هذه المدينة تاكيد تقريري يتم من خلال زاوية واحدة محددة هي ان أدهم هو بانيها ، وانه انشأ فيها المسابح والمسارح والملاهي والبيوت ...... وذلك لايفيد شيئاً في جعلها مدينة شاخصة ، ولا يكفي لاقناعنا بحقيقتها ، اذ لابد أن تتم عملية البناء عن طريق شبكة من العلاقات الانسانية يقوم الكاتب بنسجها على الورق .

المدينة تتحول الى اسطورة ، الى ارم ذات العماد ، وادهم يصل منها كاحد انصاف الآلهة او كعملاق غير انه من دخان ما يكاد يتجسد حتى يتلاشى .

لميس تستعيد ذكرياتها بعد وصول ادهم الى الادارة مبعدا مراقبا ، تتذكر كيف رفضت ان تذهب معه الى الصحراء ، واليوم تراقبه عن كثب . ها هو متسربلا بصمته . جريح الكبرياء ، يركب الميكروباص مع ضاربات الآلة الكاتبة وصغار الموظفين بعد ان كانت تحت امرته الشاحنات والبلدوزرات والمارسيدس .

لكننا لا نعرف شيئا عن حياة لميس قبل او بعد رحيل ادهم ، ولولا كلمة عابرة تصفها بمدام لميس ما عرفنا انها متزوجة . ليس من محور روائي ينفذ الى حياتها الزوجية ، لعلها ارملة ، لا ندري ، انها شخصية شبه ذهنية خلقت لتحمل جانبا من أطروحة الكاتب .

وتعبُر الى الحدث المحوري حوراء موظفة العلاقات العامة ، يبدأ الأمر بالاعجاب ثم بالحب ، ادهم الذي لم تحركه امرأة من قبل تنتزعه حوراء من صدَفته ، فيحلق لحيته ، ويلبس الثياب الانيقة الجديدة ، ويطلب سيارة من الوزير ، لأن حوراء تحب ركوب السيارة .

وليس تقوم بصفقتين مريبتين : عاطفية حيث تكون عرّابة الوصل بين ادهم وحوراء ، والتجارية حيث تعمل مع شريكها مالك للحصول على تعهد بناء ضاحية ليست كمدينة الحلم نظيفة سليمة قوية ، وانما تقوم على ارض لا تصلح لذلك لاستملاكها وسيقوم مكتبهما القناع بتعهد بنائها للحصول على ارباح خيالية غير شرعية ، ولكن الأمر يتوقف على ادهم مدير التخطيط ، وللحصول على توقيعه تقوم ليس بدفع حوراء الى حبيبها القديم ادهم ، ودفعه اليها .

الرواية من الناحية الاسلوبية تقوم على ثلاثة ضمائر للمتكلم :ادهم ، ليس ، حوراء ، تتراتل في غالب الاحيان دوريا وميكانيكية لتشكل الحدث . هذا الأسلوب كان يمكن ان يقدم استبطانا اعمق ، وتنوعا في الأصوات والنغمات ، ورؤية متعددة للحدث الواحد ، لكن ذلك لا يحدث تماما ، ويستغرق الشخصيات السير على المحور الرئيسي ، وهو محور يبدو كطريق خال الا من بعض السابلة ، يفتقد حركة الحياة وصخبها .

رغم دخول حوراء متأخرة على خط الأنا ــ ضمير المتكلم ــ فان اضاءات جيدة تنير حياتها الخاصة : المبلغ المحدود الذي تركه لها والدها ، مريم التي تخدمها آخر موروثاتها البورجوازية ، المعجبين بها، جميل المخنث الذي يرغب بها فتفرر به وتبعده عنها وتدفعه الى الخليج ليعمل ويجني مبلغا يؤمن لها متعها الترفيهية ، وحياة عائلتها ، بقيت مغمورة بالظل ، فالشخصية اذا لم تتوزعها الاضواء والظلال الحياتية تبقى شخصية ذهنية او طيفية .

حوراء الفتاة العادية الجميلة اللعوب تتكشف فجاة عن شخصية ذكية بحذق لوبيني (نسبة الى ارسين لوبين) تمتلك زمام المبادرة في مساومة تجارية أكبر منها ، يكون نصيبها منها خمسين مليونا فقط ! هل كانت الخطوط الأولى أثناء رسم هذه الشخصية كافية لاقناعنا بهذا التحول المفاجىء ؟ قد يبدو هذا بسيطا امام الانكسار غير المقنع في شخصيه ادهم ، هذا الرجل المثالي في امانته ونزاهته ، والذي عاد من مدينته التي انشاها وهو لايملك ثمن سيارة او بذلة جديدة ، عاد وهو مصر على متابعة الطريق المستقيمة ، حتى انه عندما عرضت امامه اوراق المشروع المشبوه ثار ورفض التوقيع ، وانسحب الى بيته العربي القديم معتكفا وقال محدثا نفسه : «حوراء لم فعلت ذلك، هل تريدين ان اتخلى عن ماضي ، عن لحظات السعادة في حياتي ، عن شبابي الذي ضيعته هناك ابني مدينتي التي اعطيتها اسمي » ص ٢٢١

الى ان جاءت حوراء فأخرجته من معتكفه ، وبعد سلسلة من المواقف البوليسية التي بدت ناشزة عن ايقاع الحدث الروائي وبنيته : اقتحام مالك ورجليه البيت بالمسدسات ، ركوب حوراء وأدهم سيارة ميس ووضعهما اياها امام بيت ميس لافشال محاولة ابلاغ الشرطة عن السرقة، تواريهما في احد الفنادق ، ثم قبول ادهم بالتوقيع اخيرا بمغريات مادية وعاطفية .

هذا الرجل الذي قدمته لنا الرواية انسان مبادىء ، وشريفا جدا ، يتخلى فجأة عن مبادئه العادلة التي ناضل من اجلها ، وربما طرد بسببها من مدينته الفاضلة ، كل ذلك من اجل فتاة لعوب كحوراء قالت له " ان راتبه لا يكفيها من اجل متعها الصغيرة . لقد تخلى عن مبادئه بنقرة باب ، فقد طرق الباب على حوراء في الفندق فلم تفتح له ، فهاج به الحب .. او الشهوة اليها ؛ وسرعان ما اعلن موافقته على الاشتراك في العملية المشبوهة .

هـذا الاسلوب في توليد وتأزيم الأحداث يأخـذ طابـع الدرامـا التلفزيوني ، والمشهد التلفزيوني ، وليس الخلق الروائي حيث يجب ان تعيش الشخصيات حياتها الطبيعية ، وتتحرك بحرية ، وتتصرف بما يتفق وتكوينها النفسي .

على ان الأفكار التي يحملها الكاتب ويلح في طرحها قد تكـون اساسية ونبيلة ، غير انها بقيت افكاره لا افكار شخصياته ، فقد كان الطابع التحليلي غالبا على الطابع التمثيلي في العرض ، واليها شـد شخصياته بخيوط متينة فاذا بها تغدو شخوصا لاشخصيات ، انهـا لا تعيش حياتها ، ولا تفرز سلوكياتها ، ولا تتكلم اصواتها ، وأجد من الصعب أن أسميها شخصيات ذهنية أو رومانسية أو واقعية ، ولكنها مزيج فقير من كل ذلك ، وهي لا تفتقر الى اللحم والدم فحسب وانما الى الارادة المستقلة التي توجه وتفلسف حركتها ، ورغم وجود تيارات وعي متقطعة ، وما فيها من فنية وجمال فانها لم تقدم لنا في انسيالها وتداعياتها لوحات نفسية متكاملة ومقنعة .

شخصية الوزير تستحق الوقوف عندها ، انها تمثل قدرية السلطة، ليس في اسلوب تفكيرها وملامحها فحسب وانما في اسلوب خطابها :

« رأينا تواضعك ، حياءك ، اعترافك بالذنب . فعرفنا انك الرجل الذي يستحق الغفران ، وما مجيئك الينا هنا الا الاقرار بانـك ولدنا وحبيبنا وصديقنا ، والشاة التائبة ؛ مرحبا بك معنا يا ادهم ، ادخل ملكوتنا ثانية » ص ١٧٩ — ١٨٠

اعترف بأن الذهبي لم ينحت هذه الشخصية ، وانما صنعها من مادة الرصاص المذاب ، وصبها في قالب كتيم ، حتى اذا تكونت اخرجها للناس تمثالا يفرض عليهم تأدية طقوس رهبة امامه . الذهبي صاحـب دينامية النقد الواقعي في ليال عربية ، والتعرية الجريئة للاوضـاع

السياسية والاجتماعية ، التعرية التحريضية التي تدفع نحو التغيير يكتفي في « المدينة الاخرى » بتعرية ملطفة مهدئة حالت الوان الواقع فيها بأشعة الأسلوب الرومانسي الفضية ، وهي تعرية ممزوجة بأسى طقسي مظلم يفرض تحت ظل الهيمنة المطلقة للآلهة الجدد على كل معارض نزيه الخضوع ثم السقوط ، ولعل ادهم الذي سقط اخيرا هو آخر الشرفاء .

لماذا لا نقول ان الذهبي اراد ذلك فعلا ؟

غير ان سقوطه لم يكن ذا دوي فقد حمله بطله على غمامة رومانسية الى اسفل المنحدر .

« كنت تظن انك ستعيد الى العالم نقاءه الاول ، ترفع عنه القهر والفساد ، الفوضى والتلوث ، الاضطراب والمحسوبية » ص ٢٠٨

كان يظن في ليال عربية انه يستطيع ان يعيد الى العالم نقاءه ، ويرفع عنه الظلم ، وعندما خاب ظنه فانه عمد الى آخر الشرفاء ، صديقه ادهم بطل روايته الجديدة ، فدفعه بحركة مباغتة الى هاوية التردي .

كان يمكن ان يقنعنا اكثر لو ان شخصياته لم تكن معزولة عن الوسط الخارجي ، لو انها كانت مضمخة برائحة التراب ، معفرة بغبرته .

حيث يكون الغني يكون الفقير ، وحيث يكون الظلم يكون الحرمان ، ومن التقابل المفارق يولد الاقتناع ، ولكن ما يقدمه الذهبي هو مجرد بروفيل اجتماعي ، أو جزء من بروفيل لا تكفي ما فيه من خطوط بسيطة وتقاطيع قليلة الوضوح لتكوين عالم روائي .

ان محاور الحركة والاحداث تقوم على محيط مثلث مغلق : ادهم ، ليس ، حوراء ؛ وعلى اضلاع هذا المثلث قد تجد شخصيات جانبية قليلة غير هامة : مالك ، جميل ، مريم ــ والمثلث قائم في فراغ روائي ، لا حركة في شارع ، لا اصوات اخرى ، لا علاقات اساسية او جديدة تكشف جوانب اجتماعية اخرى ، وربما ساهم انكفاء هذه الشخصيات على انيتها ، وتكلمها بضمير المتكلم على امتداد الرواية في جعلها شخصيات عازلة ومعزولة .

الاسلوب الشاعري ــ العبارة المضخمة بالطيب والضبابية احياناً الذي يقترب بشدة من حدود الرومانسية ، كان لهذه الشخصيات عزلة ثالثة .

ظلمات تنسدل استارها ، ليس على شخصيات الرواية فحسب ، وانما على المنتظرين انبثاقة الفجر ، والمدلجون يعيشون حالة يأس شديد اللزوجة ، وليس ثمة امل في التغيير ، ليس لهم في النهاية الا الدخول في الطقوس الغامضة الرهيبة يؤدونها على قدمي الاله الرصاصي ليستطيعوا كسب الرضى وتحقيق آمالهم في المتعة السوداء .

انها الولادة المظلمة لمدن لا تشرق عليها الشمس .

هل يكتب خيري الذهبي تاييس عصرية ؟ اعتقد ذلك ، والمفارقة أن تاييس اناطول فرانس اضاءات ، وبعمق ، تجربتين روحيتين لبطليها اما اما تاييس الذهبي فقدمت اضاءة شاحبة غير شاملة لظاهرة اجتماعية .

قاد بافنوس (نموذج لرهبانية العقيدة الدينية) تاييس الراقصة بنفسه الى الدير ، ولكنه رغم كل مجاهداته الروحية لم يستطع أن يتخلص من صورها الغوية الآلي :

« شده بافنوس ، واخذ منه العجب كل مأخذ ، وشعر كأنما قد انهار تحت قدميه صرح شامخ . أجل ! ففي الواقع انه سقط من ذروة ايمانه المتقوض » ص ٢٠٧ تاييس .

وصدقت تاييس في توبتها ، وودعت الى الابد حياتها الاولى حتى ادركها المـوت .

اما حوراء ـ تاييس الذهبي ـ فقد اغوت راهبها العصري (نموذج لرهبانية العمل والاستقامة) فسقطا معا في الهاوية .

بافنوس فرانس عاش صراعا نفسيا جوهريا طال ركائزه الايمانية ، وامتد على مساحة واسعة من الرواية ، لكن مثيلا لهذا الصراع لم يعانه ادهم ـ بافنوس الذهبي ـ كان التحول في الشخصية والسلوك انقلابا مفاجئا مثل كثير من الانقلابات التي تحتاج الى تبيان الدوافع المقنعة ، عالم الكتابة الروائية يتاثر كثيرا بمناخات الدراما التلفزيونية .

في النهاية ينزل بافنوس من عموده (رمز المبادىء الايمانية النبيلة) من غير أن تحمله الملائكة لان نفسه تعشقتها الآثام ، وينزل ادهم من عموده (رمز مبادئه الكفاحية) ويضيع مدينته الى الابد كما اضاع بافنوس مدينته ايضا .

لم يفقد ادهم مدينته حين نقل منها تاديبيا ، ولكنه فقدها الى الأبد حين تخلى عن مبادئه وتبع حوراء في تحقيق رغباتها ، فسقطا معا ، وسيظلا يسقطان ما دام ادهم يعمل على تلبية طلبات حوراء المتمية ، وتلبية الطلب لا يحل مشكلة الرغبة التي تظل مشبعة ، والرغبة التي يستحيل اشباعها تصبح رغبة مزمنة شريرة ، بل ان السقوط الكلي للمجتمع يعود الى العلاقة بين الطلب والرغبة .

مالك ، ليس ، حوراء تسوقهم رغبات مادية لا يمكن اشباعها ، تقتضي على الآخرين الاعتراف بها وتلبيتها بعطاء مستمر من جانب واحد ينتهي بالانحراف او الفقر .

الوزير نموذج السلطة ، تسوقه رغبة سلطوية مزمنة لا يمكن اشباعها تقتضي من الآخرين الاعتراف بها وتلبيتها بعطاء مستمر من

جانب واحد يقتضي منهم التخلي عن الحريات الاساسية وينتهي بخضوع الي يعيد تكوين النفس من جديد لصالح هذه العلاقة الرهيبة .

وعلى محور العلاقة بين الرغبة والطلب ينشأ الظلم الاجتماعي والسياسي .

أم ان شخصيتي الملكين ببابل هاروت وماروت تتوحدان وتتجسدان في ادهم . كما توحدتا وتجسدتا في بافنوس ، وتتجدد قصتهما القديمة مع المغنية البابلية في شخصية حوراء ؟

وكما فقد الملكان قدرتهما على الطيران والعودة الى السماء فقد بافنوس هذه القدرة في الهبوط والصعود الى العمود . وفقد ادهم القدرة على العودة الى مدينته الفاضلة .

لكن هاروت وماروت لم يكونا آخر الملائكة الذين سقطوا وفقدوا القدرة على الطيران ، وكذلك بافنوس لم يكن آخر الرهبان ، اما ادهم فيبدو لنا انه آخر الشرفاء الذين سقطوا عن صهوة مبادئهم ولأنه كان آخر الساقطين فان سقوطه لم يكن مريعا ، هكذا يضيع كل امل ، وتسود لازمان مديدة حياة مظلمة من الظلم والمحسوبية والفوضى والاستغلال .

في بابل العصر ــ يريد الكاتب ان يقول ــ لابد لكل ملاك قادم من سماء الشرف والنزاهة والاستقامة . ان يخضع لقوانين وطقوس هذه المدينة فينزلق الى هاوية الجحيم البابلي .

من اجل كلمة حرة صادقة ، مع الحرص على عدم الولوج في مناخه المأساوي الميئس ، نشد على يد صديقنا خيري الذهبي . رغم كل ما أوردته من ملاحظات فنية ؛ آملا ان يكون آخر الغفاريين في صحراء الربذة .

عبد الفتاح قلعه جي